

II JORNADES D'INVESTIGACIÓ MUSICAL
CONSERVATORI SUPERIOR DE MÚSICA
"JOAQUÍN RODRIGO" DE VALÈNCIA

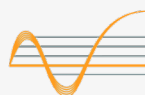
13, 14, 15 i 16 de febrer de 2023

LLIBRE D'ACTES/ *LIBRO DE ACTAS*



GENERALITAT
VALENCIANA

iseacv



Conservatori
Superior de Música
Joaquín Rodrigo
de València

Institut Superior d'Ensenyaments Artístics de la Comunitat Valenciana (ISEACV) 2023
Conservatori Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de València

C/Pintor Genaro Lahuerta, 25
46010 València
info@iseacv.es

Copyright dels textos dels seus autors i autores.
ISBN: 978-84-482-6942-5

*Instituto Superior de Enseñanzas de la Comunitat Valenciana (ISEACV) 2023
Conservatori Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de València*

*C/Pintor Genaro Lahuerta, 25
46010 Valencia
info@iseacv.es*

*Copyright de los textos de sus autores y autoras.
ISBN: 978-84-482-6942-5*

II JORNADES D'INVESTIGACIÓ MUSICAL CSMV 2023

ÍNDEX – ÍNDICE – TABLE OF CONTENTS

	<u>Pàg.</u>
Presentació	
.....	3
Ilma. Sra. M ^a Dolores Tomás Calatayud. Directora del Conservatori Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València.	
Preàmbul	
.....	4
Dr. D. Àngel Marzal Raga. Coordinador d'investigació del Conservatori Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València.	
La melodía acompañada de Josep Melcior Gomis. Preparació d'un enregistrament amb instruments d'època i criteris històrics	8
D. Carles Budó Costa (CSMV).	
Las sonatas para tecla de Rafael Anglés (1730-1816). El manuscrito Iturbi-Anglés	24
D. Adrià Gràcia Gàlvez (CSMV).	
Inteligencia artificial y su aplicación en el ámbito creativo	38
D. Carlos David Perales Cejudo (CSMV).	
La enseñanza de la trompa en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia	51
Dr. D. Juan José Llimerá Dus (CSMV). D. Vicente Navarro Gimeno (CSMV).	

Trobant (a faltar). Catàleg d'obres per a clarinet i piano, escrit per
compositores 79

D^a. Paula Tamarit Fernández (CSMV).

Un motet de Joaquín García (Anna c. 1710–Las Palmas 1779) ... 87

Dr. D. Rafael Cuéllar Francés (CSMV).

La obra para piano de Javier Costa 98

Dr. D. Bartomeu Jaume Bauzá (CSMV). D. Xavier Torres Cuenca (CSMC). Dr.
D. Javier Costa Císcar (CSMC).

Aproximación a la figura y obra de Josep Sanz Biosca (*1946) a
través de su obra para voz y piano 102

D^a. Laïla Sophia Barnat (CSMV)

La invisibilitat sonora. En veus de dona 117

Dr. D. José Miguel Sanz García (CSMV). D^a. Cristina Aguilera Gómez (CSMV).
D. Daniel Labrada Pérez (CPMT).

PRESENTACIÓ

Ilma. Sra. M.^a Dolores Tomás Calatayud

Directora del Conservatori Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València

Hace ya algún tiempo, en una conferencia del profesor Gustavo Bueno, de forma marginal en su exposición, afirmó que una opinión no vale o vale de poco, si no tiene un argumento que la acompañe, sea o no cierto.

Esta idea, expuesta en su exposición sin ningún énfasis, pero expresada en forma contundente por el profesor, me ha servido tiempo después al reflexionar sobre ella para modular mis, en ocasiones, excesos de dogmatismo, o porque no de escepticismo frente a hechos poco elaborados personal o profesionalmente, y precisamente es en contra de dogmatismos y escepticismos por lo que se justifica y potencia la investigación, la investigación en general en todos los ámbitos y disciplinas y, la investigación particularmente en música.

El curso pasado 2022/2023 se celebraron en el CSMV las II Jornadas de Investigación Musical. En estas jornadas, profesorado y alumnado del centro tuvieron la oportunidad de compartir y defender públicamente sus ideas y conocimientos en modo de ponencias. Con sólidos argumentos basados en horas de reflexión y trabajo sus exposiciones saltaron la barrera de la opinión y se fueron posicionando como postulados científicos, de este modo se va construyendo el edificio del conocimiento musical que dará consistencia a los estudios de nuestro conservatorio en su inapelable búsqueda de la excelencia.

Quiero agradecer a todas y todos los participantes en las II Jornadas en Investigación Musical el entusiasmo manifestado y la alta calidad del trabajo realizado durante esos cuatro días.

Sirvan estas breves palabras como demostración del respaldo que desde la dirección del conservatorio y especialmente en mi nombre como directora hacemos a estas jornadas, que nos proyectan en la comunidad.

Un modo de visibilizar el trabajo realizado es la publicación de las actas de las ponencias, una publicación que será la prueba fehaciente de vuestras aportaciones y una posibilidad de que estas salten los muros de nuestro conservatorio, pudiendo llegar a compañeros y compañeras del resto del estado como ejemplo y estímulo del trabajo bien hecho.

Muchas gracias por vuestra dedicación y empeño.

PREÀMBUL

Dr. D. Àngel Marzal Raga

Coordinador d'investigació del Conservatori Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de València.

Les "II Jornades d'investigació musical" del Conservatori Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de València es van celebrar durant la tercera setmana del mes de febrer de 2023. La segona edició de les Jornades va comptar amb la participació de nou professors del nostre centre que van presentar les seues respectives ponències.



La segona ponència del mateix dia va córrer a càrrec del catedràtic Adrià Gràcia Gálvez; “Les sonates per a Tecla de Rafael Anglés (1730-1816). El manuscrit Iturbi-Anglés”. El doctor Adrià Gràcia va explicar en primer lloc les circumstàncies que li van permetre accedir a l’anomenat “manuscrit Iturbi-Anglés” després que afortunadament l’Institut Valencià de Cultura l’haguera recuperat en una subhasta celebrada a Los Ángeles en els Estats Units. Això li va facilitar la realització d’un extens estudi que va presentar amb nombrosos exemples pràctics ressaltant els trets estilístics més significatius.

Al dia següent, 14 de febrer de 2023, les Jornades van continuar amb una conferència que va realitzar el catedràtic de sonologia Carlos David Perales; “Inteligencia artificial y su aplicación en el ámbito creativo”. Carlos Perales va iniciar la seua dissertació explicant les bases tecnològiques de la “Inteligència artificial”. Mitjançant l’ús dels recursos audiovisuals va desgranar poc a poc les eines fonamentals d’aquesta nova tecnologia presentant posteriorment diversos exemples aplicats a la creació. D’acord amb els continguts aportats per Carlos Perales, sembla que aquesta innovadora tecnologia liderarà els principals avanços tecnològics pel que fa la producció musical durant les pròximes dècades.

La segona sessió del mateix dia va ser realitzada pel catedràtic de trompa del nostre Conservatori Juan José Llimerá; “La enseñanza de la Trompa en el Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia”. El doctor Juan José Llimerá va iniciar la dissertació retrotrauen-se als orígens de l’ensenyament de la trompa en el Conservatori de València. Amb una exposició avalada per una minuciosa recerca en les actes del Conservatori, Juan José Llimerá va ser capaç de dibuixar una extensa trajectòria des del segle XIX fins els nostres dies, no només pel que fa als professors que han impartit classe en el centre, sinó, fins i tot, quan al nombre d’alumnes matriculats any per any. La conferència-concert va concloure amb la interpretació de diverses peces per a conjunt de trompes amb alumnat de l’assignatura.

L’última activitat del dia va ser una conferència-concert que va donar la catedràtica Paula Tamarit; “Trobant (a faltar). Catàleg d’obres per a clarinet i piano, escrit per compositores”. Paula Tamarit va fer una àmplia exposició presentant la producció musical dedicada al clarinet de diverses compositores

l'obra de les quals ha quedat parcialment difuminada no només pel pas del temps sinó principalment per qüestions relacionades amb igualtat. Després d'això i per concloure l'última sessió del dia 14, la mateixa Paula va acompanyar al piano algunes de les obres citades al llarg de la seua presentació comptant amb la col·laboració d'un grup d'alumnes de l'aula de clarinet.

La tercera jornada, és a dir, dimecres dia 15 de febrer, es va iniciar de nou amb una conferència-concert que va portar a terme el catedràtic d'oboè Rafael Cuéllar sobre música valenciana del segle XVIII. Amb el títol "Un motete de Joaquín García (Anna ca. 1710-Las Palmas 1769)" la conferència va girar entorn a la figura del mestre de capella valencià Joaquín García amb especial atenció a un dels seus motets. De fet, l'acte es va iniciar amb la interpretació del motet per part del Cor del nostre Conservatori, dirigit per la catedràtica Nadia Stoyanova, que va gaudir de la col·laboració instrumental de quatre oboès, entre els quals va estar el mateix Rafael Cuéllar. Seguidament, va prendre la paraula el doctor Cuéllar per tal de fer un recorregut històric per la trajectòria creativa del mestre Joaquín García. Finalment, hi hagué un espai per a preguntes en el que van intervenir diverses persones assistents perfectament ateses pel professor Cuéllar.



La següent sessió del dia va ser implementada pel catedràtic de piano Bartomeu Jaume que va dissertar sobre la creació musical per a piano del compositor valencià Javier Costa; “La obra para piano de Javier Costa: estudio e interpretación”. L’acte va començar amb l’exposició temàtica del doctor Jaume que va explicar l’amplia recerca realitzada sobre la música per a piano del citat compositor. Amb tot, és indispensable assenyalar que la sessió va comptar amb la presència del mateix compositor, Javier Costa, que va detallar les característiques tècniques i estilístiques utilitzades en cadascuna de les obres que es van interpretar. Així mateix, s’ha de ressaltar la col·laboració del pianista Xavier Torres, catedràtic de piano del Conservatori Superior “Salvador Seguí” de Castelló, en el concert que va complementar la conferència.

L’últim dia de les Jornades d’investigació musical, dijous 16 de febrer, va començar amb una conferència-concert realitzada per la catedràtica Laïla Barnat; “Aproximación a la figura y obra de Josep Sanz Biosca (Onteniente, 1946) a través de su obra para voz y piano”. Laïla Barnat va iniciar l’exposició del tema fent un repàs a la trajectòria creativa del compositor valencià Josep Sanz evidenciant que es tracta d’un autor prolífic en distints gèneres que, a més, va ser professor del nostre centre. Després de la conferència, la mateixa Laïla Barnat va acompanyar al piano diverses peces de Josep Sanz per a veu i piano cantades per distintes alumnes de cant. Així mateix, s’ha de dir que Josep Sanz va estar present en la conferència explicant amablement els trets expressius més importants de cadascuna de les obres que es van interpretar en la sessió.

Finalment, el grup d’investigació “La invisibilitat sonora” va ser l’encarregat de la cloenda de les Jornades d’investigació musical de l’any 2023. Conformat pels doctors José Miguel Sanz, Cristina Aguilera i Daniel Labrada, el grup gaudeix ja d’una dilatada trajectòria de recerca pel que fa a la recuperació d’obres escrites per compositores. El títol de la conferència-concert va ser “En veus de dona”, de manera que es van presentar obres per a piano de María Teresa Oller i de Teresa Catalán, així com composicions per a veu i piano d’Ángeles López Artiga que va estar present en la sala i de la qual cal recordar que va ser professora del nostre centre. Amb una aula repleta de públic, només

cal esperar que les futures Jornades d'investigació musical resulten tan entrançables com les de l'any 2023.

LA MELODIA ACOMPANYADA DE JOSEP MELCIOR GOMIS. PREPARACIÓ D'UN ENREGISTRAMENT AMB INSTRUMENTS D'ÈPOCA I CRITERIS HISTÒRICS.

D. Carles Budó Costa

Conservatori Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de València

Resum

La recuperació del patrimoni cultural i artístic és un tipus de tasca molt important de l'activitat investigadora. En el cas de la música, esta recuperació no acaba de ser completa si tot el procés no finalitza en la activitat performativa, siga en concerts o en enregistraments.

La música de J. M. Gomis demana i requereix una inversió d'energia per a situar-la en l'estat de coneixement i difusió que es mereix, no només per ser un exemple de compositor valencià del primer Romanticisme sinó sobretot per la qualitat de les seues composicions. Pel que fa a les seues cançons de cambra, este repertori mereix una recuperació sonora que implica tot un treball investigador previ per molts motius, com és l'estudi de les edicions contemporànies al compositor i, si és possible, dels manuscrits autògrafs.

El altre aspecte que justifica aquest enregistrament és el fet que es realitza amb instruments de l'època que afortunadament es podrien qualificar de "rabiosament" coincidents amb l'autor. Per una part, la còpia de la guitarra romàntica utilitzada està basada en un original francès Petit Jean L'aîné de c.1830, any en que Gomis passava el seu exili a París. I per altra part, el piano de taula John Broadwood & Sons és un instrument original del 1828, construït a Londres, justament quan el compositor vivia a la ciutat. Per tant, els instruments d'esta gravació reproduïxen els sons que Gomis podia escoltar en el seu temps.

El present article presenta les principals consideracions interpretatives i musicològiques adoptades per a la realització de l'enregistrament així com el procés d'elaboració del projecte des del seu inici.

Paraules clau

Gomis ; cançons

Resumen

La recuperación del patrimonio cultural y artístico es un tipo de labor muy importante en la actividad investigadora. En el caso de la música, esta recuperación no acaba de ser completa si todo el proceso no finaliza en la actividad performativa, ya sea en conciertos o en grabaciones.

La música de J. M. Gomis requiere una inversión de energía para situarla en el estado de conocimiento y difusión que merece, no sólo por ser un ejemplo de compositor valenciano del primer Romanticismo sino sobre todo por la calidad de sus composiciones. Por lo que respecta a sus canciones de cámara, este repertorio merece una recuperación sonora que necesita un trabajo investigador previo, como es el estudio de las ediciones contemporáneas al compositor y, a ser posible, de los manuscritos autógrafos.

Otro aspecto que justifica esta grabación es el hecho de que se realiza con instrumentos de la época que afortunadamente podrían calificarse de "rabiosamente" coincidentes con el autor. Por una parte, la copia de la guitarra romántica utilizada está basada en un original francés Petit Jean L'aîné de c.1830, año en que Gomis pasaba su exilio en París. Y por otra parte, el piano de mesa John Broadwood & Sons es un instrumento original de 1828, construido en Londres, justo cuando el compositor vivía en la ciudad. Por lo tanto, los instrumentos de esta grabación reproducen los sonidos que Gomis podía escuchar en su tiempo.

El presente artículo presenta las principales consideraciones interpretativas y musicológicas adoptadas para la realización de la grabación así como el proceso de elaboración del proyecto desde su inicio.

Palabras clave

Gomis ; canciones

Abstract

The recovery of cultural and artistic heritage is a very important type of work in research activity. In the case of music, this recovery is not complete if the entire process does not end in performative activity, whether in concerts or recordings.

The music of J. M. Gomis requires an investment of energy to place it in the state of knowledge and dissemination that it deserves, not only for being an example of a Valencian composer of early Romanticism but above all for the quality of his compositions. With regard to his chamber songs, this repertoire deserves a sound recovery that requires prior research work, such as the study of contemporary editions of the composer and, if possible, autograph manuscripts.

Another aspect that justifies this recording is the fact that it is made with instruments of the time that could fortunately be described as "rapidly" coinciding with the author. On the one hand, the copy of the romantic guitar used is based on a French original Petit Jean L'aîné from c.1830, the year in which Gomis spent his exile in Paris. And on the other hand, the John Broadwood & Sons table piano is an original instrument from 1828, built in London, just when the composer lived in the city. Therefore, the instruments on this recording reproduce the sounds that Gomis could hear in his time.

This article presents the main interpretative and musicological considerations adopted to make the recording as well as the process of preparing the project from its inception.

Keywords

Gomis ; songs

1. LOCALITZACIÓ DE LES OBRES VOCALS DE CAMBRA A 1 I 2 VEUS DE J. M. GOMIS

Tenint en compte les referències prèvies, un dels principals problemes que es plantejà fou que les informacions existents estan completament fragmentades, a voltes incorrectes o il·lògiques. Per exemple, un mateix número d'identificació és donat per un autor en una biblioteca i per un altre autor en una altra. Després d'una cerca detallada, s'observa que les fonts de les cançons estan disperses sobretot en quatre biblioteques: Biblioteca Nacional de España (BNE), Bibliothèque nationale de France (BnF), British Library (BLY) i la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (RCSMM).

Les obres manuscrites inèdites es troben sobretot a la BnF, però referenciades de manera deficient, en títols genèrics i sense íncipit de referència. A més a més, el recorregut d'estos manuscrits no facilita la qüestió: A la mort de Gomis, la major part d'esta documentació passà a mans de Louis Viardot, amic íntim del compositor, marit de la cantant i pianista Pauline, filla del tenor Manuel García. Viardot, al cap d'anys, feu donació d'estos documents a la Biblioteca del Conservatori de Música de París, que posteriorment els donà a la Biblioteca nacional de París, registrant els manuscrits amb unes determinades referències. En la unificació de tota la informació en l'actual BnF es donaren uns altres localitzadors a totes estes obres, fet que dificulta molt més la seua identificació ja que les referències bibliogràfiques dels biògrafs no corresponen o bé parcialment.

En primer lloc es feu una llista de tots els títols referenciats i s'anà investigant cas per cas. La casuística va ser molt variada: alguna obra atribuïda erròniament a Gomis, com és el cas de *El enigma*, composta per un contemporani del compositor, Federico Moretti, obres inexistents generades per errates en títols, fins i tot títols diferents que corresponen a versions diferents d'una mateixa obra, com és el cas de *Es de todos los males*, una versió en castellà del Boléro et Tirana italiana, tanmateix amb diferències significatives en la partitura.

Després d'una llarga tasca de deducció i ordenació quedaren només alguns aspectes a resoldre fins al moment de l'encàrrec de la digitalització. Un cert nombre d'aquests documents són manuscrits autògrafs de peces

completament inèdites tant pel camp editorial com interpretatiu. Una altra part d'estos documents són fonts de molt interès alternatives als trobats en línia, oferint diferències de contingut de gran vàlua.

2. VALORACIÓ PRELIMINAR DE LES OBRES I ELECCIÓ DEL REPERTORI ESPECÍFIC PER AL CD

Una vegada obtinguts totes les fonts es realitza un recompte general de dades. Llevant una obra mal atribuïda i una obra incompleta queda un conjunt de 29 obres considerant que *Boléro et Tirana* i *Bolero and Tirana*, dues versions d'una sola obra, tenen diferències suficientment significatives com per a plantejar l'enregistrar de les dues versions. Algunes dades són:

Segons nombre de veus:

A una veu 24

A dues veus 5

Segons acompanyament:

Piano i guitarra 10

Piano 19

Segons idioma¹:

Italià 5

Castellà 16

Anglès 4

Francès 4

Segons estructura formal i/o caràcter²:

Canzonetta 2

Cançó popular 13

Cançó lírica 6

¹ En el cas d'obres en versió bilingüe s'ha tingut en compte l'idioma principal.

² Per a la valoració de caràcter i forma s'ha seguit un criteri musical, obviant els subtítols de les peces, que tradicionalment estos subtítols s'utilitzaven de manera vaga o arbitrària.

Scena	3
Romance	5

Després de realitzar una lectura preliminar a tot el repertori es feu un recompte de minutatge que oscil·lava en una forqueta d'entre 130' i 140', segons els tempos i les estructures formals definitives. La valoració immediata portà a dos plantejaments possibles: la gravació integral prevista en 2 CDs de duració 65/70' o el plantejament en 3 CD de duració 45/47'. Finalment s'optà per la segona opció.

Atès que el primer enregistrament es realitzaria a una sola veu de mezzosoprano es descartaren les obres a dues veus i s'intentà trobar un repertori de la duració prèviament calculada amb representació de totes les característiques observades, és a dir, diferents acompanyaments, idiomes i estructures formals. La llista definitiva és:

- Amo te solo
- A unos ojos verdes
- El curro marinero
- El dolor de los celos
- Je suis un amoureux nocher
- La desvelada
- La gitanilla zelosa
- No feature like the eye
- Si la mar fuera de tinta
- Un navío, dos navíos

L'elecció es va dur a terme tenint en compte també la previsió d'un futur enregistrament dels CD 2 i 3, de manera que estos estiguen també equilibrats seguint els mateixos paràmetres.

3. ANÀLISI EXHAUSTIU DE LES OBRES ELEGIDES SEGONS LES FONTS TROBADES

3.1. Obres escollides. Les fonts i la seua anàlisi

Pel que fa a les fonts, les obres de Gomis presenten una casuística variada. Algunes peces tenen una font única i en altres s'han trobat dues o tres edicions en temps del compositor. En primer lloc s'ha fet un repàs de detecció d'errates evidents en les fonts impreses. Seguidament, s'han transcrit els manuscrits autògrafs, sent els casos de *Je suis un amoureux nocher* i *No feature like the eye*. Un exemple de les transcripcions realitzades:

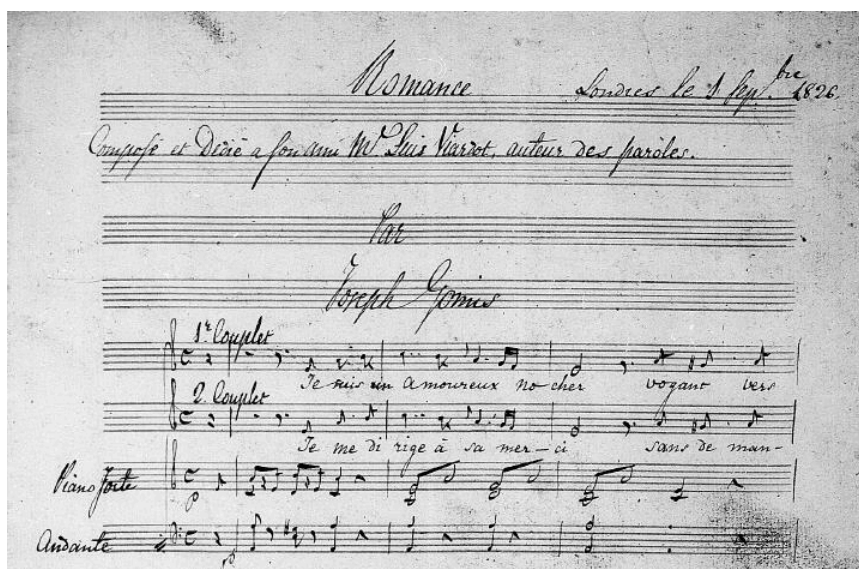


Figura 1. Fragment del manuscrit de Romance (BnF)

ROMANCE
(Je suis un amoureux nocher)

Louis Viardot J. M. GOMIS

1r. Couplet

2. Couplet

Je suis un a - mou reux no - cher vo - gant vers le port de Cy - thé - re J'y con
Je me di - rige à sa mer - ci sans de - man - der vers quel - le ri - ve mon ame a

6

duis ma bar - que lé - gè - re Hé - las! sans es - poir Hé - las! sans es poir d'a - bor - der Hé
la sui - vre at - ten - ti - ve Hé - las! a per - du a per - du tout au - tre sou - ci Hé

Figura 2. Transcripció del manuscrit de Romance

A continuació s'han analitzat i contrastat les edicions de les peces que tenen més d'una font. És el cas de: *El curro marinero*, *La desvelada* i *Si la mar fuera de tinta*.

En el cas de *El curro marinero* s'han trobat una edició Carrafa (Madrid) i una altra compartida en diferents editorials de París i Londres. Les diferències principals entre les dues versions són que la versió París/Londres té la part central misteriosament retallada. Es podria fer la hipòtesi que a l'exili la va reescriure de memòria i es va oblidar d'una part. El tall és estrany perquè mutila una part del text. Aquest fet no hauria d'estranyar ja que sobretot en l'època de Londres és sabut que composava i editava cançons de saló com a medi de subsistència³, tenint gran acceptació. L'altra diferència essencial es troba en la coda, reescrita totalment diferent, sent a París/Londres d'una vocalitat molt més virtuosa i extrema. I de fet, esta versió està dedicada a Loreto García, una cantant que col·laborava amb ell i de qui segur que coneixia les seues facultats vocals.

³ MÚRCIA, M. À. (2015): *Josep Melcior Gomis [1791-1836]*. Tesi doctoral. Dir.: Francisco Carlos Bueno Camejo. Universitat de València. pp.180 i 525.

De *La desvelada* s'han trobat dues versions, una editada per Carrafa (Madrid) i l'altra per Birchall (Londres). Diferències essencials es troben a primera vista. La versió madrilenya està en Mi M i acompanyada per piano i guitarra, mentre que la londinenca acompanyada només amb piano i en la tonalitat de Mib M. En esta darrera edició s'hi troben corregides algunes errates existent en l'edició de Madrid.

Si la mar fuera de tinta gaudeix de tres edicions diferents durant la vida del compositor, una versió anglesa Bossey, una francesa de tres editors associats i una altra dins del recull Regalo Lírico aparegut a París. Esta darrera és la més senzilla i amb acompanyament de piano, mentre que les altres dues tenen acompanyament de piano i/o guitarra, sent la versió francesa més treballada en indicacions expressives.

3.2. Valoració de les diferències i/o errates de les fonts. Possibles usos interpretatius.

L'aparició de diferents versions posa de seguida la qüestió de sobre quina versió basar l'enregistrament. Després d'una reflexió en la que també es té en compte les altres cançons del repertori que han quedat excloses d'esta primera gravació però que aporten també molta informació, el que s'intentarà és crear un compendi entre les diferències trobades, sempre i quan es consideren factibles i combinables. Per exemple, queda demostrat que per Gomis la tonalitat no tenia en estes cançons un pes simbòlic sinó pràctic. Esta conclusió és també molt obvia seguint les peces/exercici incloses en el seu *Mètode de Cant i Solfeig*⁴. Una altra qüestió que es tractarà més endavant és l'ornamentació. El fet d'existir certes diferències es considerarà una riquesa expressiva i no un problema. La diferència en els acompanyaments també reflecteix la actitud oberta del compositor davant com realitzar una versió de l'essència de les seues cançons. I de fet, sobre este assumpte cal observar algunes qüestions que es desenvoluparan en el capítol 5 d'esta memòria.

⁴ -GOMIS, J. M. (1844): *Méthode de chant (2e édition)*. S. Richault Editeur. París. En línia: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb430193363> [Última consulta 21-09-2021].

4. LA RELACIÓ ENTRE EL PIANO I LA GUITARRA EN L'ACOMPANYAMENT

4.1. Anàlisi dels textos musicals

De les 10 peces de l'enregistrament, 6 d'elles tenen un acompanyament de guitarra i piano. Ja la primera lectura posa la qüestió de com tractar la relació entre els dos instruments. I és que l'observació i anàlisi de les partitures ofereixen una quantitat de diferències de plantejament segons la obra que no permeten una conclusió senzilla i inequívoca. És a dir, la relació entre els dos instruments és diferent segons cada obra. Per exemple, en *El dolor de los celos* i la majoria dels passatges de *La desvelada* l'acompanyament dels dos instruments és quasi idèntic i a l'uníson. En altres casos la figuració és molt pareguda però en una disposició de les harmonies diferents de manera que el resultat conjunt és molt més interessant. Altres casos, com a *La gitanilla zelosa* o *El curro marinero*, les parts melòdiques dels interludis instrumentals només estan en la part del piano, tenint la guitarra un rol de mer acompanyament del piano. Els casos més curiosos són *Amo te solo* i *Si la mar fuera de tinta*, on els interludis instrumentals són completament incompatibles harmònicament i en un cas també com a nombre de compassos.

4.2. L'equilibri entre els instruments

Des del punt de vista del músic actual amb l'oïda basada en els instruments actuals la combinació piano/guitarra tendeix sempre a una concepció de resultat dur i difícilment combinable. En este sentit, la primera idea seria pensar que estes peces estan composades amb acompanyament de piano o guitarra. Però com a contrast en esta idea apareixen altres reflexions i experiències pràctiques.

Des d'un punt de vista històric, ja des d'abans dels inicis de l'òpera els músics de tecla i de corda polsada treballaven habitualment colze a colze. De fet, ningú posaria en qüestió l'eficàcia sonora de la combinació del clavicèmbal i la tiorba o la guitarra barroca. Fent un salt en el temps i centrant-nos a principis del segle XIX trobem un extens repertori instrumental per a piano i guitarra, formació molt cultivada per Carulli, amb els seus arranjament d'obertures

d'òperes de Rossini, però també Diabelli o C. M. von Weber, compositor admirat per Gomis.

De d'un punt de vista pràctic, l'experiència pràctica realitzada amb instruments d'època revela que la combinació dels dos instruments dóna un resultat excel·lent en adaptació, fusió, equilibri i transparència. El so clar però atenuat dels dos instruments és la base de l'èxit d'esta combinació.

4.3. El piano i/o la guitarra

Davant totes les combinacions trobades en els acompanyaments ja citats és quasi impossible trobar una solució incontestable davant la qüestió piano i guitarra, o bé piano o guitarra. I observant aquest conjunt d'obres s'arriba a la conclusió que el més provable és que per Gomis totes les combinacions eren possibles. Les cançons són vàlides musicalment acompanyades a guitarra sola, piano sol o amb el duet d'instruments. Cal també afegir un element més tant present en aquella època i herència del barroc: la improvisació, provinent del baix continu. No es pot oblidar que la formació inicial de Gomis fou a la catedral de València i que en el seu catàleg de música religiosa hi ha motets per a veus i baix continu. És a dir, Gomis coneixia esta escriptura perfectament. Per altra part, cal tenir en compte que la improvisació era un element habitual entre els músics del Romanticisme i també en el món de la Tonadilla.

Tot això pot fer pensar que probablement les idees impreses en la partitura podien ser ampliades segons la destresa dels diferents intèrprets. I de fet, una qüestió era molt important per Gomis davant d'estes obres "menors": era imprescindible vendre partitures, i quant més versàtils i adaptables, millor podien funcionar des d'un punt de vista comercial.

4.4. Plantejaments sonors

La combinació dels dos instruments pot ser molt diversa. La imaginació prèvia i l'experiència empírica han portat a decidir diverses textures i plans sonors amb els quals jugar. Algunes d'elles són: la mera alternança en les diferents estrofes per contrastar el timbre dels dos instruments, la simultaneïtat quan les

disposicions harmòniques són diferents entre els dos instruments, la subjugació d'un instrument a l'altre quan hi ha unísons, de manera que l'un simplement enriqueix tímbricament a l'altre o bé la inclusió de la improvisació d'un dels instruments mentre l'altre segueix la part escrita originalment, donant peu a batuts a la guitarra o a la realització harmònica al teclat, seguint la tradició del baix continu.

5. VALORACIÓ DE LA INCORPORACIÓ DE LA PERCUSSIÓ

El plantejament de la percussió en este repertori és una idea que entra dins del concepte de "llicència". Òbviament, no hi ha cap prova que les cançons de Gomis foren interpretades amb percussió. Dit això, este element és considerat com a una riquesa tímbrica i expressiva, i hi ha bastants elements històrics que poden portar a justificar i incloure aquest instrument en este repertori, que de fet ja s'ha demostrat molt proper a l'espontaneïtat i al improvisació.

5.1. Tradició en la música espanyola

L'ús d'instruments de percussió en la música espanyola, especialment del que podríem anomenar "percussió menuda", és a dir, pandereta i castanyola, és habitual ja des del s. XVII amb el naixement de la sarsuela i influenciat per la música popular. Cert és que al llarg del segle XVIII la influència italiana en la música de la península fou un fre en la presència del popular en la música "culte". Tanmateix, este fre fou compensat per l'aparició de les tonadilles, que absorbiren tot el contingut popular que havia tingut la música cortesana fins aleshores, i que durant molt de temps eren acompanyades amb guitarra i percussió. Només cal pensar en un dels darrers compositors de tonadilles i que posteriorment va esdevenir compositor d'òperes: Manuel García. Quant a García cal esmentar dos qüestions, per una part, la seua extensa col·lecció de cançons de cambra, mai tan elaborades i riques com les de Gomis, i al més important, fou un personatge essencial en l'arribada de Gomis a París. García fou qui l'ajudà en les qüestions més essencials de la vida i també en les professionals, per exemple, presentant-li a Rossini, qui rebé a Gomis a casa seua i qui recolzà activament el seu Mètode de Cant.

5.2. Apunts en la música europea

Seria un error pensar que la pràctica de la percussió menuda es limitava a Espanya. Testimonis d'este fet són, per exemple, les publicacions a París de Daniel Steibelt a principis de segle XIX de la col·lecció de 12 Bacchanales o les 8 Serenades per a forte-piano amb acompanyament de pandereta (tambourine), els 12 Waltzes de M. Clementi per a piano , pandereta i triangle, o bé les *Instructions for the Tambourine* de T. Bolton, publicades ambdues a Londres. En estos reculls i tractats s'hi troben molts exemples de com acompanyar danses de saló amb la percussió. Sense anar més lluny, molts pianos d'esta època porten incorporats tambor i campana, que el pianista activa amb un pedal determinat.

5.3. Selecció de peces i patrons

Per a “vestir” el caràcter popular d'algunes de les cançons espanyoles, s'afegirà la pandereta o la castanyola, que ajudarà a remarcar els principals peus rítmics i poètics populars d'este moment: la bolera, la seguidilla i la tirana. Concretament *El dolor de los zelos* té la base rítmica claríssima de bolera (o bolero), *El curro marinero* es pot relacionar clarament amb una seguidilla, i finalment, *La gitanilla zelosa*, *Si la mar fuera de tinta* i *Un navío, dos navíos* es poden associar amb les tiranes. De fet, estes dues darreres, porten el subtítol de Tirana de la mà del propi Gomis.

6. ORNAMENTACIÓ I VARIACIÓ

6.1. L'ornamentació a l'època. De Rossini a Bellini.

L'ornamentació i la variació és un element habitual i essencial ja en el barroc i sobretot a partir del naixement del anomenat “bel canto”. Tanmateix, el tipus d'ornamentació, tot i sempre present, va canviant al llarg del temps adaptant-se a l'estil musical de cada moment.

La vocalitat gomisiana, malgrat la curta trajectòria del compositor en el sentit temporal, no és un element inamovible sinó tot el contrari. Gomis era un compositor molt atent als corrents estètics del seu temps i les seues obres en són una clara prova. Per una part, l'escriptura vocal de les obres espanyoles tenen un clar ressò a Manuel García així com als seus contemporanis Carnicer, Sor, etc. Però esta escriptura queda molt contrastada en la canzonetta *Amo te solo*, de vocalitat marcadament rossiniana, o d'un estil molt més proper a Bellini o Meyerbeer en romances franceses com *L'orpheline* o *Je suis un amoureux nocher*. I si un element és molt determinant en definir estes escriptures vocals és el tractament de l'ornamentació, lligada en l'emplaçament del text. És per aquesta raó, que totes les figuracions d'estos compositors poden ser un element d'inspiració per a furnir les estructures estròfiques que demanen una variació constant subjecta al significat del text poètic.

6.2. Fonts gomisianes

En la cerca d'idees per a la variació en les diferents estrofes de les cançons i també els seus interludis hi ha una font molt important: la pròpia obra del compositor. S'ha centrat l'objectiu en l'observació de tres obres: el *Mètode de Cant*, ple de figuracions i xicotetes peces d'estudi, les Variacions sobre una cançó tirolesa per a piano, i també en la romança *Je suis un amoureux nocher*, en la qual Gomis escriu en dos pentagrames diferents la primera i la segona estrofa, exposant clarament maneres retòriques diferents per a cada estrofa.

6.3. Exercicis d'ornamentació en les peces de Gomis. Exemples.

En les diferents cançons s'ha fet un treball a voltes de variació, a voltes d'ornamentació i en altres casos el canvi s'ha realitzat a nivell retòric del text musical i poètic. Les següents imatges són un exemple de variacions en el final de la cançó lírica *A unos ojos verdes* que s'utilitzarà per al disc.

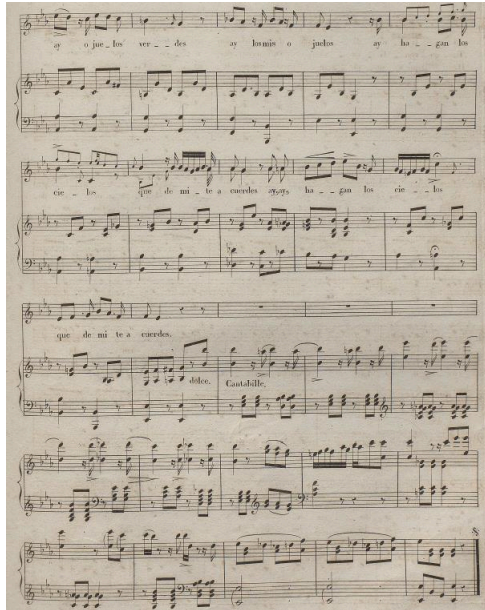


Figura 3. Fragment de A unos ojos verde



Figura 4. Partitura ornamentada

7. PLANTEJAMENTS FINALS I CONCLUSIONS

Sovint la interpretació de la música del passat amb instruments històrics o criteris històrics s'ha identificat en una manera d'interpretar que es podria anomenar “museística” en el sentit que l'historicisme té prioritat davant el fet performatiu, viu, artístic, real i humà. Res més lluny del que pretén el plantejament d'aquest enregistrament. De fet, si una cosa s'ha demostrat amb la recopilació de múltiples informacions i les seues respectives anàlisis és que no es pot pretendre oferir la “versió original” d'estes cançons. Quina interpretació seria més afí al compositor? La versió de Carrafa de *El curro marinero* o la versió londinenca? *La desvelada* en Mi M o en Mib M? *Si la mar fuera de tinta* amb acompanyament de piano sol, de guitarra sola, dels dos instruments? Fer lectures estrictes de les partitures, si és possible, i obviar la tradició improvisadora i d'ornamentació en la qual Gomis estava immers, seria realment més fidel a la seua obra? El que demostra tot el present estudi és que estes cançons són el resultat d'una actitud vital pràctica –sinó pragmàtica– i ideal al mateix temps. Esta reflexió última, aquest punt d'arribada és el nucli que genera la resta d'accions i és el propòsit de l'enregistrament, una actitud oberta i imaginativa dins dels colors dels instruments de l'època i seguint unes regles de joc generades per la investigació del conjunt de l'obra i el seu entorn.

La versió que eixirà en l'enregistrament no pretén ser la versió original (a més a més, s'ha vist que això no podria ser), sinó una proposta interpretativa resultat de la pràctica musical lliure i informada al mateix temps, on una considerable paleta de recursos expressius identificats metodològicament es posen al servei d'uns textos poètics per a poder oferir-los amb tota la seua expressió.

8. BIBLIOGRAFÍA

- DOWLING, J. (1973): *José Melchor Gomis. Compositor romántico*. Editorial Castalia. Madrid.
- GARRIDO, T. (2000): *José Melchor Gomis: Le revenant (Texto de la edición crítica de la obra)*. http://www.tomasgarrido.es/Le_revenant.html [Última consulta 21-09-2021].
- GISBERT, R. (1988): *Gomis. Un músico romántico y su tiempo*. Excel·lentíssim Ajuntament d'Ontinyent. Ontinyent.
- GOMIS, J. M. (1844): *Méthode de chant (2e édition)*. S. Richault Editeur. París. En línia: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb430193363> [Última consulta 21-09-2021].
- MÚRCIA I CAMBRA, M. À. (2017): *Josep Melcior Gomis i la cançó lírica de saló*. Institució Alfons el Magnànim. Compendium Musicae 13. València.
- _____ (2015): *Josep Melcior Gomis [1791-1836]*. Tesi doctoral. Dir.: Francisco Carlos Bueno Camejo. Universitat de València.
- RHODES DRAAYER, S. (2009): *Art Song Composers of Spain: An Encyclopedia*. Scarecrow Press.
- NAGORE FERRER, M. (2010): "La correspondencia entre Louis Viardot y Santiago de Masarnau (1832-1838). Nuevos datos sobre José Melchor Gomis". *Cuadernos De Música Iberoamericana*, 19, 63-89. En línia: <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61116/4564456547800> [Última consulta 21-09-2021].
- RUIZ TARAZONA, A. (1978): "José Melchor Gomis. Un romántico olvidado". En *El País*, 18-08-1978. En línia: https://elpais.com/diario/1978/08/12/cultura/271720803_850215.html

[//elpais.com/diario/1978/08/12/cultura/271720803_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/08/12/cultura/271720803_850215.html) [Última consulta 21-09-2021].

VIDAL GANDÍA, A., cap de redacció (2022): “S’enfonsa part de la casa del compositor J. M. Gomis”. En *Periòdic d’Ontinyent*, 20-04-2022. En línia: <https://periodicontinyent.com/senfonsa-part-de-la-casa-natal-del-compositor-j-m-gomis/> [Última consulta juny 2022].

LAS SONATAS PARA TECLA DE RAFAEL ANGLÉS (1730-1816). EL MANUSCRITO ITURBI-ANGLÉS

D. Adrià Gràcia Gàlvez

Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València

Resum

Rafael Anglés (1730-1816) va ocupar durant cinquanta-quatre anys la plaça de Primer Organista de la Catedral de València (entre 1762 i 1816). Va compondre una quantitat considerable d'obres per a tecla, la majoria hui oblidades. En aquesta conferència-concert s'ha pretès donar a conèixer la figura d'Anglés, a través de l'obra continguda en un manuscrit (custodiat pel pianista José Iturbi) l'existència del qual havia estat ignorada fins fa pocs anys. S'ha situat l'autor al panorama musical valencià i espanyol i se n'han examinat els procediments compositius a través de l'anàlisi de fragments del manuscrit esmentat i de la interpretació de la totalitat de sonates inèdites.

Paraules clau

Anglés; Iturbi; manuscrit; sonata; València.

Resumen

Rafael Anglés (1730-1816) ocupó durante cincuenta y cuatro años la plaza de Primer Organista de la Catedral de Valencia (entre 1762 y 1816). Compuso una cantidad considerable de obras para tecla, la mayoría de ellas hoy olvidadas. En esta conferencia-concierto se ha pretendido dar a conocer la figura de Anglés, a través de la obra contenida en un manuscrito (custodiado por el

pianista José Iturbi) cuya existencia había sido ignorada hasta hace pocos años. Se ha situado al autor en el panorama musical valenciano y español y se han examinado sus procedimientos compositivos a través del análisis de fragmentos de dicho manuscrito y de la interpretación de la totalidad de sonatas inéditas.

Palabras clave

Anglés; Iturbi; manuscrito; sonata; Valencia.

Abstract

Rafael Anglés (1730-1816) held the position of First Organist of the Cathedral of Valencia for fifty-four years (between 1762 and 1816). He composed a considerable number of keyboard works, most of which are now forgotten. In this conference-concert the intention has been to publicize the figure of Anglés, through the work contained in a manuscript (guarded by the pianist José Iturbi) whose existence had been ignored until a few years ago. The author has been placed in the Valencian and Spanish musical panorama and his compositional procedures have been examined through the analysis of fragments of said manuscript and the interpretation of all the unpublished sonatas.

Keywords

Anglés; Iturbi; manuscript; sonata; València.

1. INTRODUCCIÓN

Rafael Anglés (1730-1816) tuvo una presencia destacada en la vida musical valenciana del periodo de entre siglos. Fue el organista de la catedral de Valencia que ocupó durante más años el cargo, y además es el compositor de la segunda mitad del s.XVIII valenciano del que más obras para teclado se han conservado. Creemos que el haber desempeñado el puesto de organista durante más de medio siglo, es motivo más que suficiente para que nuestro estudiado merezca una investigación profunda.

Otro de los motivos que nos han impulsado a realizar el presente trabajo es la necesidad un avance en la investigación sobre el tema. Los estudios sobre Inglés han sido pocos y parciales. Es necesario un estudio desde un enfoque distinto que nos permita entender la figura de Inglés dentro del contexto musical valenciano, así como una reflexión sobre sus procedimientos compositivos.

La investigación se ha centrado en una nueva fuente primaria. Se trata de un manuscrito al que podemos tener acceso desde hace poco tiempo: el denominado Manuscrito Iturbi- Inglés. Son las sonatas (inéditas) de este manuscrito las que nos sirven como pretexto para examinar las características compositivas de nuestro autor. La interpretación, análisis y comentarios de estas sonatas, responden a la necesidad de dar a conocer música desconocida hasta la fecha. Su transcripción, edición y publicación está prevista para el año 2024, siguiendo unos criterios de edición acordes con las corrientes de investigación musicológicas actuales, esto es, ediciones filológicas en lugar de ediciones prácticas muy revisadas.

1.1. Objetivos y metodología

El objetivo de la presente conferencia-concierto ha sido realizar un estudio sobre la figura de Rafael Inglés, situándolo en el panorama musical valenciano y español. Para entender y valorar su importancia, se han examinado sus procedimientos compositivos a través de la interpretación y análisis de catorce sonatas inéditas del manuscrito Iturbi-Inglés.

Los principios metodológicos que nos han guiado han sido:

- Método científico (fundamentación en datos objetivos demostrables).
Hermenéutica, exégesis.
- Respeto a las fuentes originales (texto musical: manuscrito Iturbi-Inglés).
- Análisis de la música en sus procedimientos constructivos.
- Investigación encaminada a la recuperación de la música en su dimensión sonora.
- Necesidad de la experimentación en el campo de la interpretación.

Nuestra línea de investigación ha tenido muy en cuenta la práctica musical de la música antigua histórica (Aufführungspraxis), entendida, esta última, como campo de experimentación, sin la cual resulta difícil (imposible, a nuestro juicio) elaborar una reflexión seria y adquirir una comprensión amplia del fenómeno musical. La práctica musical se hace necesaria como laboratorio de ensayo o como vehículo entre la grafía musical (fuente manuscrita o impresa) y su realidad sonora que, en definitiva, es la música.

Hemos empleado el método inductivo, analizando cada una de las catorce sonatas en particular para luego extraer ciertos principios comunes a todas, clasificados por parámetros, con el fin de confeccionar un modelo general que nos ayude a formarnos una idea acerca de los principios compositivos de nuestro autor.

El estudio de las fuentes ha sido exhaustivo, crítico (exégesis) y fiel: tanto las primarias (manuscrito) como las secundarias (obras editadas de Anglés, entradas en diccionarios de música, y en general todo tipo de publicaciones relacionadas de manera directa o indirecta con su figura, etc.).

1. PERFIL BIOGRÁFICO DE RAFAEL ANGLÉS

Rafael Anglés Herrero nació en la localidad de Ráfales (Teruel) en 1730 y falleció en Valencia el 9 de febrero de 1816. Estudió humanidades y música en la ciudad de Alcañiz (Teruel), localidad donde fue maestro de capilla en la colegiata (hoy parroquia).

Al fallecer Vicente Rodríguez Monllor, organista principal de la catedral de Valencia, el cabildo expidió los edictos para llenar la plaza de organista, con fecha de 8 de enero de 1761. A estas oposiciones se presentaron doce candidatos organistas, entre ellos Rafael Anglés, que ocupó el tercer puesto dentro del primer lugar. El primer lugar y puesto lo ocupó Juan Bautista Alfonso, que, por ser ciego, el cabildo juzgó oportuno no darle la plaza de organista. El segundo puesto, siempre dentro del primer lugar, lo ocupó el setabense Manuel Narro, que fue elegido sucesor de Rodríguez por ser un organista que “tañe con más propiedad y más conforme para la iglesia”. Según las actas valencianas, Anglés “excede [a todos los demás candidatos] en el estilo

moderno”. Manuel Narro fue elegido organista principal de la catedral de Valencia el 19 de abril de 1761. Su organistía fue corta. Duró desde la fecha de su elección, hasta el 16 de septiembre del mismo año, es decir, poco más de cinco meses. Desconocemos las causas que propiciaron tan corta organistía. Al producirse esta vacante, el cabildo valenciano delibera si se pondrán nuevos edictos pero, como estaban tan recientes las anteriores oposiciones y Anglés había dejado tan buen recuerdo, fue elegido directamente para organista mayor el 8 de febrero de 1762. Anglés ya era sacerdote cuando tuvo lugar su llegada a Valencia. José Climent resalta la doble faceta de organista-organero de Anglés y presenta, a este propósito, un contrato entre el cabildo valenciano y el nuevo organista aragonés. Por dicho contrato con fecha de doce de julio de 1765, Rafael Anglés se obligaba, por el salario anual de 30 libras, a tener a punto los dos órganos de la catedral de Valencia. Mención especial hace el contrato de la trompetería, que se suele desafinar con los cambios del tiempo, y debe estar a punto en las festividades principales del año litúrgico. Cada ocho años Rafael Anglés deberá “dar afinación general a todo el órgano mayor, limpiándolo y afinándolo a sus costas, a satisfacción de dicho ilustre cabildo”. Rafael Anglés fue también, durante su organistía valenciana, catedrático de canto llano en el Seminario Sacerdotal de Valencia. Formó tribunal examinador en muchas oposiciones a diversos cargos musicales dentro de la Catedral de Valencia (por ejemplo a las que se presentó el gerundense José Pons, Maestro de Capilla de la Catedral de Valencia en 1793).

Hizo testamento el 4 de diciembre de 1813, ante el notario Salvador Sanjuán. Sus bienes fueron legados a instituciones benéficas valencianas; sus libros, a la Biblioteca Pública Arzobispal, ya que “uno de mis principales deberes, -dice- haya sido siempre el socorrer a los pobres, siendo el bien público el pobre más necesitado”. Rafael Anglés murió el 9 de febrero de 1816. Había sido organista principal de la catedral metropolitana de Valencia durante cincuenta y cuatro años justos e ininterrumpidos.

La historia de la música española llama al organista objeto de nuestro estudio “Dn. Rafael, el de Valencia”. Es difícil encontrar otro organista que haya permanecido más tiempo en alguna catedral española. Asimismo es excepcional el hecho de que tan solo tres organistas (Cabanilles, Rodríguez y

Anglés) llenen más de siglo y medio de historia organística en la catedral de Valencia, ya que, por lo general, los puestos musicales no solían durar mucho tiempo en la misma persona en las catedrales españolas.

3.- RECEPCIÓN DE LAS OBRAS DE RAFAEL ANGLÉS

De acuerdo con la información que disponemos, la mayor parte de la obra de Anglés fue compuesta para teclado. Según los datos obtenidos, se conserva de Anglés el siguiente material:

- Pasos Para Órgano, obra catalogada en el segundo volumen de Fondos Musicales de la Región Valenciana (185/p.22). Se encuentra en el Colegio del Patriarca (Valencia).
- Compendio de las Reglas Generales de Acompañamiento del libro que con este título escribió D. José Torres en 1702, impreso en Madrid por D. Rafael Anglés (sic), catalogado en el tercer volumen de Fondos Musicales de la Región Valenciana (SB/12). Se encuentra en la Catedral de Segorbe.
- “Brillantes luceros”. Villancico a 8 al Stmo. Sacramento. SATB-SATB, 2 violines, violón y acomp. 15 particellas. Lleva recitativo y Aria de Tiple (sic). Obra catalogada en el cuarto volumen de Fondos Musicales de la Región Valenciana (108-115/6). Se encuentra en la Catedral de Orihuela.
- Salmodia de Dn. Rafael Anglés para Vicente Torreño. Obra recogida en un manuscrito que incluye también obras del Padre Antonio Soler y otras piezas anónimas. Se conservaba en el Instituto Francés de Madrid en 1980 y se refiere a ella Dionisio Preciado (en la actualidad no nos ha sido posible conocer su paradero). Quizá sea esta Salmodia una de las dos Salmodias que se recogen en el Manuscrito Iturbi-Anglés, -en concreto la que aparece bajo el nombre de Salmodia de Misas de Dn. Rafael Anglés-.

En el manuscrito Iturbi-Anglés aparece escrito el nombre de “Vicente”, quizá pueda ser el mismo “Vicente Torreño” al que iba dedicada la Salmodia que se conservaba en Madrid.

- Cinco Pasos y veintiuna sonatas (distribuidas en dos cuadernos), conservadas en el archivo de la Catedral de Valladolid.

- Cinco Pasos para Órgano, edición a cargo de José Climent. Barcelona: IEM.CSIC, 1975. Se trata de piezas para órgano extraídas de un cuaderno apaisado de 32 páginas sin numerar y con diez pautas por página. Este cuaderno contiene además de esta colección de pasos, seis sonatas sin numerar. El título del cuaderno reza: “Pasos y Sonatas/ Dn. Rafael Anglés/ Echas de el año/ 1807” (sic). En la parte inferior izquierda de la portada aparece un nombre rubricado que no hemos podido descifrar. Para José Climent, este detalle indica que dicho cuaderno no se trata de un cuaderno autógrafo y que por tanto, la fecha aparecida no debe tomarse como fecha de composición de las obras, sino como la fecha de copia. Las seis sonatas que acompañan a los Pasos de este primer cuaderno, más otras catorce sonatas (encontradas en un segundo cuaderno en Valladolid titulado: “Sonatas de Rafael Anglés”), serían también publicadas por Climent casi treinta años más tarde bajo el título:

- Veinte Sonatas, edición a cargo de José Climent. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana, 2003. Hay una sonata incompleta en Sol M que Climent no ha publicado. En el Manuscrito Iturbi-Anglés se encuentran las sonatas pertenecientes al segundo cuaderno de Valladolid, con excepción de la novena y la vigésima. Cotejando las sonatas del manuscrito Iturbi-Anglés y sus correspondientes en la edición Veinte Sonatas, nos llama la atención el número elevado de divergencias que presentan. ¿Se trata de errores de copia del copista del Manuscrito Iturbi-Anglés? ¿O quizá se trata más bien de errores de copia de Climent? (por desgracia no podemos acceder a consultar el manuscrito de Valladolid). Tras el análisis detallado de ambas versiones, optamos por considerar este segundo caso como el más probable (aunque no debemos desdeñar la posibilidad de que la fuente consultada por el copista del manuscrito Iturbi-Anglés sea distinta a la fuente consultada por Climent - manuscrito de Valladolid-).

- Salmodia para órgano, edición a cargo de Dionisio Preciado. Madrid:UME, 1980. Esta colección de 33 piezas para órgano procede de un manuscrito perteneciente a Gregorio Artal, quien fuera nombrado segundo organista de la colegiata de Alcañiz ocho años después de la marcha de Anglés hacia Valencia. La “salmodia” para órgano hace referencia a una colección de

“versos” para órgano. Estos versos pueden servir tanto para los salmos, como para los cánticos y otras partes de la liturgia católica. Usualmente el “verso” se utilizaba para unir dos acciones dentro de la liturgia. La Salmódia de Rafael Anglés rinde tributo a la tradición de “versos” española, agrupando los versos de cuatro en cuatro -como hiciese Cabezón-, en torno a cada uno de los tonos salmódicos (el último tono lleva un quinto verso de propina). Anglés se amolda al género usando un lenguaje distinto al de las sonatas, basado en la imitación y en procedimientos propios del “estilo antiguo”. En el Manuscrito objeto de nuestro estudio se encuentra copiada exactamente esta Salmódia, bajo el título: Salmódia de Vísperas de Don Rafael Anglés.

- Dos Sonatas, edición a cargo de José Climent. Madrid:UME, 1970. Según Climent, datan de una época posterior al grupo de sonatas conservadas en los manuscritos de Valladolid. Como particularidad podemos destacar que la segunda de estas sonatas (Sonata en Fa), presenta una interesante estructura bitemática tripartita.

- Nueve Sonatas y Una Pastorela, edición a cargo de Dionisio Preciado. Madrid: Editora Nacional, 1983. Preciado edita estas piezas en su colección “Doce Compositores Aragoneses de Tecla (Siglo XVIII)”. Las obras proceden de dos fuentes distintas: las nueve sonatas proceden del Manuscrito musical de Valderrobles, no2 (MV.2o) (contiene además obras de José Moreno y Polo). La pastorela (llamada Pastorela de Habilidad), procede del Manuscrito musical de Salvatierra de Álava, no1 (M.SA.1o) que contiene, además de música para tecla, ejemplos de música vocal. Las sonatas son monotemáticas y bipartitas. Algunas de ellas llevan en su título referencias a los tonos gregorianos y a los registros del órgano (Sonata de 4o tono, sonata de 5o tono alto para clarín, etc.) lo cual nos puede llevar a fecharlas más tempranamente que a las sonatas de Valladolid. Desde el punto formal y armónico son más conservadoras, aunque ello no tiene por qué necesariamente ser un indicativo de mayor antigüedad. La pastorela presenta una estructura en cuatro partes, donde en cada una de ellas se presenta el tema inicial en tonos vecinos.

- Dos Rondos, una fuga, dos adagios, unas variaciones y catorce sonatas. Se trata del resto de piezas que conforman el Manuscrito Iturbi-Anglés. Son todas inéditas excepto la número dos -según nuestra numeración- que pertenece al

segundo manuscrito de Valladolid y fue editada por Climent como “Sonata XX” (Veinte Sonatas).

- *Dix-sept sonates et pièces anciennes d’auteurs espagnols*, edición-versión de Joaquín Nin. (contiene cuatro piezas de Anglés). París: Max Eschig, 1929. Se trata de la primera edición (muy revisada) que se ha hecho de piezas de Anglés. Es la única que toma como fuente única y directa el manuscrito Iturbi-Anglés. Así lo indica Nin en el prólogo: “Ces Quatre pièces d’Anglés, inédites, nous ont été communiquées par notre ami le grand pianiste espagnol José Iturbi qui a bien voulu en autoriser la publication”. Se trata de una edición- adaptación de cuatro piezas de Rafael Anglés, a las que Nin da los siguientes títulos: “Adagietto”, “Sonate en Fa”, “Aria en ré mineur” y “Fugatto”.

Podemos clasificar el material editado hasta la fecha en dos grupos, según el tipo de edición. Por una parte nos encontramos ante el caso de la edición de Nin -muy personal, llevada a cabo conforme a posicionamientos estéticos propios de una determinada época-, y por otra con ediciones que presentan criterios imprecisos que propician que las especificidades de la música de nuestro compositor resulten difíciles de localizar.

Llegados a este punto, creemos que es conveniente acudir directamente a las fuentes (manuscrito) y realizar un estudio de la música de Anglés conforme a los criterios musicológicos de nuestro tiempo, con el objeto de situar al autor dentro del panorama histórico musical español.

4.- ACERCA DEL MANUSCRITO ITURBI-ANGLÉS

El Manuscrito Iturbi - Anglés pasó a formar parte de la Biblioteca de l’Institut Valencià de la Música en junio de 2008, tras la adquisición en subasta por parte de la Conselleria de Cultura (Generalitat Valenciana) de parte del legado personal del pianista José Iturbi. Dicha subasta, celebrada en la sala Bonhams de Los Ángeles (EEUU), incluía principalmente objetos decorativos, menaje de hogar y obras de arte, incluyendo pinturas de Murillo, Braque, Sorolla y Diego Rivera o esculturas de Frederic Remington, y también varios pianos, libros sobre música, una batuta, un atril y obras literarias con dedicatorias de sus autores a Iturbi.

La Conselleria de Cultura pujó por varios de los lotes, sobre todo por aquellos que contenían documentación escrita que pudiera ser relevante para el estudio de la trayectoria vital y la carrera musical del pianista valenciano. Entre el material adquirido se encuentra el manuscrito objeto de nuestro trabajo, formado por piezas para teclado atribuidas a Rafael Anglés, en su mayor parte inéditas; la segunda edición impresa de la ópera *Iphigenia en Aulide* de Gluck (siglo XVIII); el *Traité des accords* de Pierre-Joseph Roussier de 1764; una colección de 1713 de piezas para clavecín de Couperin y el tomo referido a España y Portugal de la Enciclopedia de la música de Lavignac, de 1920. Otros libros valiosos de esta colección son un ejemplar numerado de *L'Atlàntida* de Jacinto Verdaguer, correspondiente a una edición con una tirada de 200 ejemplares; las primeras ediciones de los poemarios *Imagen* (1922) y *Soria* (1923) de Gerardo Diego dedicados a Iturbi por el autor, un volumen de la primera edición del libro *De l'horta i de la montanya* de López-Chavarri, también dedicado al compositor, así como una monografía de 1909 sobre la Catedral de Valencia de José Sanchis y Sivera. Sabemos que en 1929 el Manuscrito Iturbi-Anglés ya era propiedad de el pianista valenciano, así lo corroboran las notas en la edición de Joaquín Nin de cuatro piezas de Anglés, extraídas del Manuscrito. Desconocemos quién era el propietario del manuscrito antes de 1929 y las circunstancias que lo destinaron a formar parte de la Biblioteca personal de Iturbi.

La fecha se desconoce con exactitud. Las dos últimas obras que contiene el Manuscrito son copias de fragmentos de obras de otros autores. Se trata concretamente del “Largo Sostenuto y Finale de Don José Haydn” (movimientos finales de su Sonata n.3 Hob. XVI:37 publicada por Artaria en 1780) y de un “Rondó de Pleyer [Pleyel]”. La fecha de publicación de la Sonata n.3 de Haydn nos revela que la copia del Manuscrito no puede ser anterior a 1780.

El Manuscrito contiene composiciones para teclado. Se trata en su mayor parte de Sonatas Monotemáticas Binarias, aunque también hay Rondos, Variaciones, piezas más breves recogidas bajo el nombre de “Adagio”, y otras destinadas específicamente al órgano (Pasos y Salmodias).

5.- CONCLUSIONES

Del estudio, análisis e interpretación de la obra inédita de Anglés contenida en el manuscrito Iturbi-Anglés y su puesta en contexto, comparándola con la de otros autores coetáneos, extraemos las siguientes conclusiones:

1.- Nos sorprende la relativa poca atención que ha recibido la figura de Rafael Anglés hasta el momento, si atendemos a que nos encontramos ante la persona que durante más años ha ocupado el puesto de organista de la Catedral de Valencia (cincuenta y cuatro años ininterrumpidos) y que se trata del compositor valenciano del periodo de entre siglos del que más obras se han conservado hasta la fecha.

2.- Las pocas investigaciones realizadas sobre Anglés no han sido lo suficientemente profundas como para proporcionarnos una imagen certera del lugar que el autor ocupa dentro del contexto musical hispano.

3.- Para poder apreciar en todos sus matices su figura, tenemos que abordar el estudio no de manera aislada, sino a través del conocimiento y la comprensión del contexto donde se desarrolló (la Valencia histórica y musical de su tiempo). Hemos de valorar su trascendencia sin dejarnos llevar por juicios fáciles, abandonando ciertos paradigmas: Anglés no fue un revolucionario, no fue un compositor especialmente sobresaliente ni un pionero; Anglés fue un compositor de su tiempo que se movió en un entorno social muy concreto y que respondió de manera eficaz a las demandas exigida por ese entorno social. Como tal hemos de estudiarlo.

4.- Para ello, se nos hace casi obligatorio recurrir a fuentes originales (manuscritos, no ediciones), realizando transcripciones conforme a criterios musicológicos precisos. El análisis e interpretación, tanto de las obras inéditas presentadas en la conferencia -concierto, como de las del resto del autor, complementan el estudio y nos permiten presentar las características principales de su lenguaje compositivo, que según nuestro juicio son: ORIGINALIDAD, TEATRALIDAD Y CONTRASTE.

5.- Este tema se presta a ulteriores investigaciones (solamente proponemos algunas): Estudio grafológico: ¿Por quién y cuándo ha sido redactado el manuscrito Iturbi-Anglés? Procedencia: ¿Cómo llegó el manuscrito a manos de Iturbi? La búsqueda de contraste y el efectismo característicos del lenguaje de Anglés en estas sonatas parecen agradecer recursos propios de ciertos instrumentos... Sabemos que su discípulo y sucesor en el cargo, Francisco Cabo, dispuso de un fortepiano en Valencia. ¿Compuso Anglés aprovechando las particularidades de este nuevo instrumento? ¿Con qué fin fueron compuestas estas sonatas? ¿El hecho de encontrarse en un manuscrito significa que se trataba de música práctica (ligada a un uso)? ¿En qué contexto se interpretaba?

6.- BIBLIOGRAFÍA

- CLIMENT, José. Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII B) Organistas de la Catedral, en *Anuario Musical*, 1962, XVII.
- CLIMENT, José. [Rafael Anglés] *Dos Sonatas*. Madrid: UME, 1970.
- CLIMENT, José. [Rafael Anglés] *Cinco Pasos para Órgano*, Barcelona: IEM.CSIC, 1975.
- CLIMENT, José. Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760). *Libro de Tocatas para Címbalo. Treinta Sonatas y una Pastorela*. Valencia: Instituto Valenciano de Musicología, 1978.
- CLIMENT, José. *Fondos musicales de la región valenciana*. Valencia: Instituto de Musicología, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1979-1986.
- CLIMENT, José. La Música Española para tecla en el siglo XVIII. En *Revista de Musicología*. 1985, vol.VIII, no1, pp. 15-20.
- CLIMENT, José. *Historia de la Música Valenciana*. Valencia: Rivera, 1989.
- CLIMENT, José. *Órganos y Organistas Catedralicios de la Valencia del siglo XIX*. Valencia: Lo Rat Penat, 2002.
- CLIMENT, José. Rafael Anglés (1730-1816). *Veinte Sonatas*. Valencia: Academia de Cultura Valenciana, 2003.

- DIECOW, A. *A Stylistic Analysis of the solo Keyboard Sonatas of Antonio Soler*, Michigan: Univeristy of Washington, U.M.I., Ann Arbor, 1971.
- ESCALAS, Romà. La Música de tecla de Joseph de Nebra. En *Nassarre*. 1987, III-2, pp. 9-18.
- ESCALAS, Romà. *Joseph Nebra (1702-1768): Tocatas y Sonata para órgano ó clave*, Tecla Aragonesa, t.I, Zaragoza: 1987.
- GALLEGO, A. *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*, Madrid: Alianza Música, 1988.
- GJERDINGEN. Robert. O. *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press, 2002.
- GROVE, *The New Dictionary of Music and Musicians*, XX t., Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- KASTNER, Santiago. *El siglo XVIII. Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa: Ed. Ática, 1941.
- KASTNER, Santiago. *Carlos Seixas: 80 Sonatas para instrumentos de Tecla*, Portugaliae Musica, 68 Serie A, t.X. Lisboa: Fundação Calouste Gülbekian, 1965.
- LATASSA, Félix de. *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año 1753 hasta el 1795*, Pamplona: en la oficina de Joaquín de Domingo, 1801. t. V.
- LEÓN TELLO, Francisco José. *La Teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1974.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo. *Breviario de Historia de la Música Valenciana*. Valencia: Piles, 1985.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la Música Española. 4.- Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- MESTRE Antonio. *La Ilustración Valenciana, Historia del Pueblo Valenciano*. Valencia: Institución Valenciana de Estudios e Investigación, 1988.

- NIN, Joaquín. *Dix-sept sonates et pièces anciennes d'auteurs espagnols*. París: Max Eschig, 1929.
- PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico-bibliográfico*, Barcelona: Victor Berdós y Feliu, 1897.
- PEDRERO-ENCABO, Águeda. *La Sonata para Teclado. Su configuración en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997.
- PEDRERO-ENCABO, Águeda. Los 30 Essercizi de Domenico Scarlatti y las 30 tocatas de Vicente Rodríguez: Paralelismos y divergencias. En *Revista de Musicología*. 1997, vol.XX, no1, pp.373-391
- PENA; ANGLÉS, H. "Rafael Anglés". *Diccionario de la Música Labor*. Madrid: Ed. Labor, 1954.t.II.
- PERIS SILLA, María del Mar. La música instrumental del siglo XVIII. *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Editorial Prensa Valenciana, 1992.
- PIEDRA, Joaquín. Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII A) Organistas del Colegio de Corpus Christi. *Anuario Musical*, 1962, XVII.
- PRECIADO, Dionisio. [Rafael Anglés] *Salmódia para órgano*. Madrid: UME, 1980.
- PRECIADO, Dionisio. "Anglés, Rafael". *Gran Enciclopedia Aragonesa*,(coord. Eloy FERNÁNDEZ CLEMENTE). Zaragoza: Unali (Unión Aragonesa del Libro), 1980, vol.I.
- PRECIADO, Dionisio. *Doce compositores Aragoneses de Tecla (s.XVIII)*. Madrid: Editora Nacional, 1983.
- PRECIADO, Dionisio. "Anglés Herrero, Rafael". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio CASARES RODICIO (dir.). Madrid: SGAE, 1999-2002.
- RATNER, L.G. *Classic Music Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

RIBES IBORRA, Vicent. *Los Valencianos y América. Balance de una relación tardía, Historia del Pueblo Valenciano*. Valencia: Institución Valenciana de Estudios e Investigación, 1988.

SALAZAR, Adolfo. *La música de España. Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*. Madrid: Espasa Calpe, 1972.

SCARLATTI, Domenico. *Sonate per clavicembalo*, ed. E. FADINI. Milán: Ricordi: 1978.

SOLER, Antonio. *Sonatas para instrumentos de tecla*. Ed. S. RUBIO, 7 vols. Madrid: UME, 1957-1972.

SUBIRÁ, José. *Historia de la Música española e hispanoamericana*, Barcelona/Madrid: Salvat, 1953.

VALLS, F. *Mapa Armónico Práctico (1742a)*. Madrid: CSIC, 2002.

INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y SU APLICACIÓN EN EL ÁMBITO CREATIVO

Dr. D. Carlos David Perales Cejudo

Conservatorio Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de Valencia

Resum

La intel·ligència artificial (IA) s'ha convertit en una eina fonamental en l'àmbit creatiu, permetent als artistes i creadors explorar noves formes d'expressió i crear contingut innovador. La IA es basa en tècniques com el machine learning, el deep learning i les xarxes neuronals.

En el procés d'entrenament d'un model, s'utilitzen tècniques com el back propagation i el forward propagation. La xarxa neuronal tipus perceptró utilitza la multiplicació de vectors per processar informació i s'entrena amb un dataset que conté dades de training i testing. A més, és necessari evitar l'overfitting, que es produeix quan el model s'ajusta massa als dades d'entrenament i perd la seua capacitat de generalització.

Les xarxes neuronals per convolució s'utilitzen en la detecció d'objectes en imatges i vídeos. L'espectrograma tipus Mel és una representació visual de la informació espectral del senyal d'àudio i s'utilitza en la detecció i reconeixement de veu, així com en la síntesi de veu.

En la creació d'imatges i vídeos falsos, s'utilitzen encoders i decoders per a extraure característiques d'una imatge o vídeo original i generar una imatge o vídeo fals a partir d'elles. Per últim, les xarxes LSTM són capaces de mantenir la memòria a llarg termini de les seqüències musicals i generar noves seqüències que mantinguen la coherència temporal en la generació de material musical.

En resum, la IA ha permès als artistes i creadors explorar noves formes d'expressió en diversos àmbits creatius i ha revolucionat la forma en què es crea i es consumeix contingut.

Paraules clau

intel·ligència artificial; deep learning; xarxes neuronals; generació de contingut; detecció de patrons.

Resumen

La inteligencia artificial (IA) se ha convertido en una herramienta fundamental en el ámbito creativo, permitiendo a los artistas y creadores explorar nuevas formas de expresión y crear contenido innovador. La IA se basa en técnicas como el *machine learning*, el *deep learning* y las redes neuronales.

En el proceso de entrenamiento de un modelo, se utilizan técnicas como el *back propagation* y el *forward propagation*. La red neuronal tipo perceptrón utiliza la multiplicación de vectores para procesar información y se entrena con un *dataset* que contiene datos de *training* y *testing*. Además, es necesario evitar el *overfitting*, que se produce cuando el modelo se ajusta demasiado a los datos de entrenamiento y pierde su capacidad de generalización.

Las redes neuronales por convolución se utilizan en la detección de objetos en imágenes y videos. El espectrograma tipo Mel es una representación visual

de la información espectral de la señal de audio y se utiliza en la detección y reconocimiento de voz, así como en la síntesis de voz.

En la creación de imágenes y videos falsos, se utilizan *encoders* y *decoders* para extraer características de una imagen o video original y generar una imagen o video falso a partir de ellas. Por último, las redes LSTM son capaces de mantener la memoria a largo plazo de las secuencias musicales y generar nuevas secuencias que mantengan la coherencia temporal en la generación de material musical.

En resumen, la IA ha permitido a los artistas y creadores explorar nuevas formas de expresión en diversos ámbitos creativos y ha revolucionado la forma en que se crea y se consume contenido.

Palabras clave

Inteligencia artificial; *deep learning*; redes neuronales; generación de contenido; detección de patrones.

Abstract

Artificial intelligence (AI) has become a fundamental tool in the creative field, allowing artists and creators to explore new forms of expression and create innovative content. AI is based on techniques such as machine learning, deep learning, and neural networks.

In the process of model training, techniques such as back propagation and forward propagation are used. The perceptron neural network uses vector multiplication to process information and is trained with a dataset containing both training and testing data. Additionally, it is important to avoid overfitting, which occurs when the model becomes too closely fitted to the training data and loses its generalization ability.

Convolutional neural networks are used in object detection in images and videos. The Mel spectrogram is a visual representation of the spectral information of an audio signal and is used in voice detection and recognition, as well as in voice synthesis.

In the creation of fake images and videos, encoders and decoders are used to extract features from an original image or video and generate a fake image or video from them. Finally, LSTM networks are able to maintain long-term memory of musical sequences and generate new sequences that maintain temporal coherence in the generation of musical material.

In summary, AI has allowed artists and creators to explore new forms of expression in various creative fields and has revolutionized the way content is created and consumed.

Keywords

Artificial intelligence; deep learning; neural networks; content generation; pattern detection.

1. REDES NEURONALES

En la actualidad, la inteligencia artificial (IA) es una disciplina de la informática que ha ido evolucionando a pasos agigantados en los últimos años. La IA se enfoca en el desarrollo de algoritmos y sistemas que imitan la inteligencia humana, permitiendo a las máquinas realizar tareas que antes eran exclusivas de los seres humanos.

Dentro de la IA, encontramos dos conceptos que a menudo son confundidos: *machine learning* y *deep learning*. El *machine learning* se refiere a la capacidad de una máquina de aprender a través de datos y experiencias previas, mientras que el *deep learning* es una técnica dentro del *machine learning* que se basa en redes neuronales artificiales.

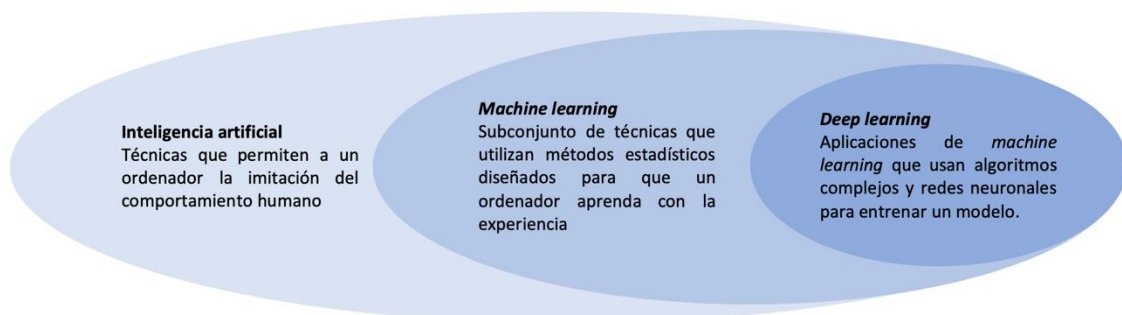


Figura 1. Ámbitos de la inteligencia artificial

1.1 Cómo funciona un modelo de entrenamiento.

Para que un modelo de IA pueda aprender, es necesario proporcionarle una gran cantidad de datos para que los analice y los utilice para hacer predicciones o tomar decisiones. El proceso de aprendizaje se lleva a cabo mediante un modelo de entrenamiento, que se encarga de ajustar los parámetros de la red para minimizar el error en la predicción. Los modelos de entrenamiento utilizan dos técnicas fundamentales: *back propagation* y *forward propagation*.



Figura 2. Analogía con el aprendizaje humano

El *back propagation* es un algoritmo que se encarga de calcular la diferencia entre la salida del modelo y la salida deseada. Este cálculo se realiza de manera iterativa, desde la capa de salida hasta la capa de entrada, y se utiliza para ajustar los pesos de las conexiones entre las neuronas. Por otro lado, el *forward propagation* es el proceso mediante el cual los datos se propagan por la red neuronal desde la capa de entrada hasta la capa de salida, generando una salida predictiva.

1.2 Red tipo perceptrón.

Dentro de las redes neuronales, la más sencilla, para entender el procesamiento es la red neuronal tipo perceptrón.

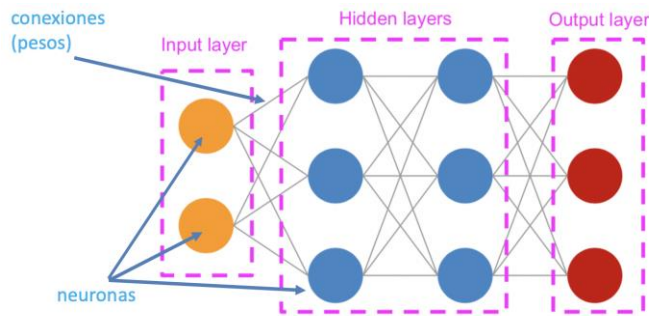


Figura 3. Esquema de una red tipo perceptrón

El perceptrón es un modelo de red neuronal artificial que se utiliza en problemas de clasificación binaria. Consiste en una capa de entrada, una capa de salida y una capa oculta, y utiliza la multiplicación de vectores para realizar el cálculo de la salida. En estas redes se realizan operaciones matemáticas con vectores y se aplican funciones de activación, normalización, ponderación, etc.

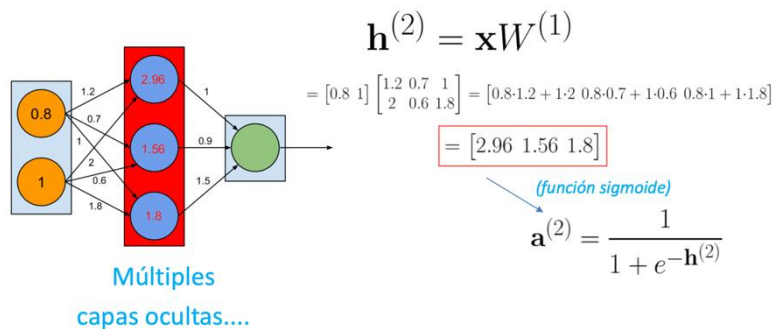


Figura 4. Operaciones matemáticas en una red neuronal

Las redes neuronales trabajan con conjuntos de datos. A mayor número de datos mejor entrenamiento tendrá una red neuronal. El entrenamiento de una red neuronal requiere la división del conjunto de datos en dos partes: una para entrenamiento y otra para *testing*. El conjunto de entrenamiento se utiliza para ajustar los parámetros de la red, mientras que el conjunto de *testing* se utiliza para evaluar el rendimiento del modelo.

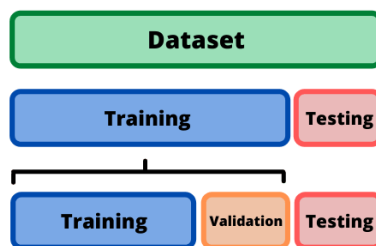


Figura 5. Partes en un set de datos

El *overfitting* es un fenómeno que ocurre cuando el modelo se ajusta demasiado a los datos de entrenamiento y no generaliza bien a los datos nuevos. Para evitar el *overfitting*, se utilizan técnicas como el *dropout* y la regularización.

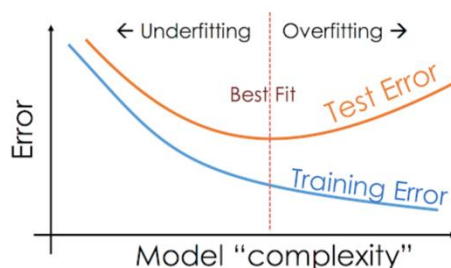


Figura 6. Ejemplo de curva de aprendizaje

1.3 Redes por convolución.

Las redes neuronales convolucionales (CNN) son una técnica dentro del *deep learning* que se utiliza para problemas de visión por computadora y reconocimiento de patrones. Las CNN utilizan capas de convolución que aplican filtros (*kernels*) para extraer características de las imágenes. El *kernel* es una matriz que se utiliza para aplicar una operación de convolución a una imagen, generando una imagen filtrada. El tamaño y los valores del *kernel* se ajustan durante el entrenamiento de la red.



Figura 7. Ejemplo de detección de patrones por un Kernel

La similitud de una imagen y la codificación visual de un archivo de audio hace que este tipo de redes sean utilizadas a menudo para el ámbito del sonido.

2. APLICACIONES EN EL ÁMBITO CREATIVO

2.1 MFCCs y el espectrograma tipo Mel

Los MFCCs (*Mel Frequency Cepstral Coefficients*) son un conjunto de características utilizadas en el procesamiento de señales de audio y la síntesis de voz. Estas características se obtienen a partir de la transformación de Fourier de la señal de audio y se utilizan para representar la información espectral de la señal.

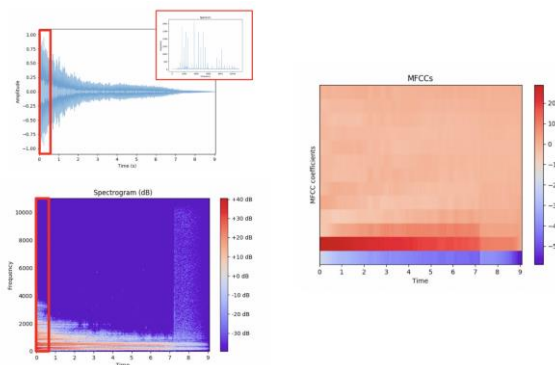


Figura 8. Sonograma, espectrograma y espectrograma tipo Mel

El espectrograma tipo Mel es una representación visual de la información espectral de la señal de audio. En esta representación, las frecuencias se agrupan en bandas Mel, que corresponden a la percepción humana de las frecuencias. El espectrograma tipo Mel se utiliza para la detección y reconocimiento de voz, así como en la síntesis de voz.

2.2 Enconder y decoders

Los *encoders* y *decoders* son técnicas utilizadas en los *deepfake* para la creación de imágenes y videos falsos que parecen reales. Los *encoders* son redes neuronales que se utilizan para extraer características de una imagen o video original, mientras que los *decoders* son redes neuronales que se utilizan para generar una imagen o video falso a partir de las características extraídas.

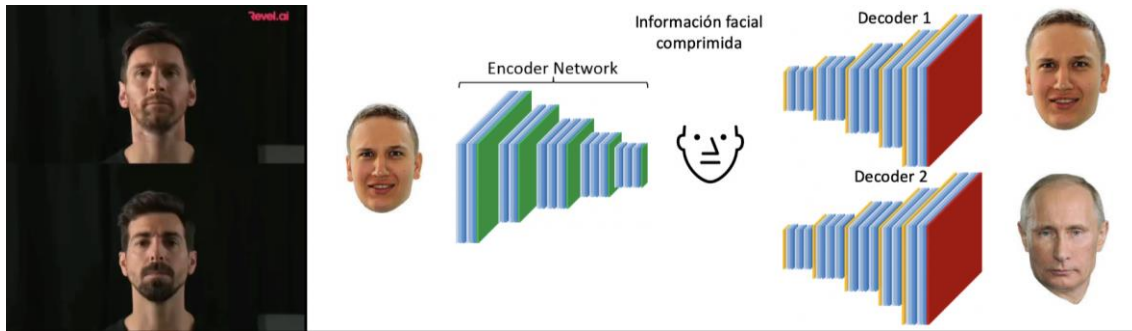


Figura 9. Esquema de una red de enconders y decoders y ejemplo de revel.ia

2.3 Redes tipo LSTM

Las redes neuronales tipo LSTM (*Long Short-Term Memory*) son un tipo de red neuronal recurrente que se utiliza en la generación de material musical. Estas redes son capaces de mantener la memoria a largo plazo de las secuencias musicales y de generar nuevas secuencias que mantengan la coherencia temporal.

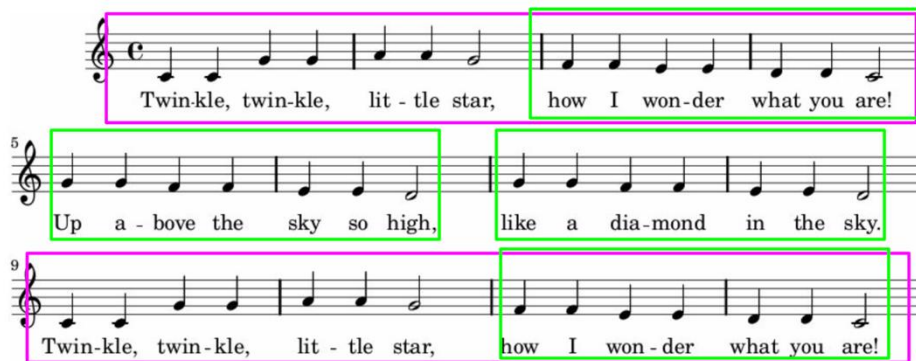


Figura 10. Estructura formal de la canción popular "Twinkle, twinkle"

La coherencia temporal es fundamental en la generación de material musical, ya que es necesario mantener la estructura rítmica y melódica de la música para que tenga sentido para el oyente. Las redes LSTM son capaces de aprender las estructuras temporales de la música y generar nuevas secuencias que mantengan esta coherencia.

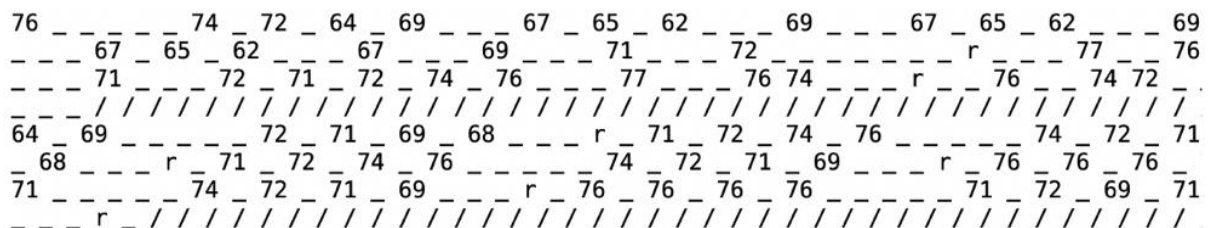


Figura 11. Ejemplo de una canción generada por una red LSTM a partir de un dataset de canciones populares alemanas en formato numérico

3. RECURSOS PARA LA IMAGEN Y EL SONIDO

Veamos algunas de las aplicaciones más representativas de la inteligencia artificial en el ámbito creativo. Cada una de ellas utiliza técnicas avanzadas de aprendizaje automático para generar contenido artístico y musical, mejorar la calidad del sonido y facilitar la producción de música.

DALL-E: Es un modelo de inteligencia artificial creado por OpenAI que puede generar imágenes a partir de descripciones de texto. Es capaz de crear imágenes realistas de objetos que no existen en la vida real, así como combinaciones de objetos y escenarios inusuales. El nombre de DALL-E se inspira en los artistas Salvador Dalí y Pixar's Wall-E.

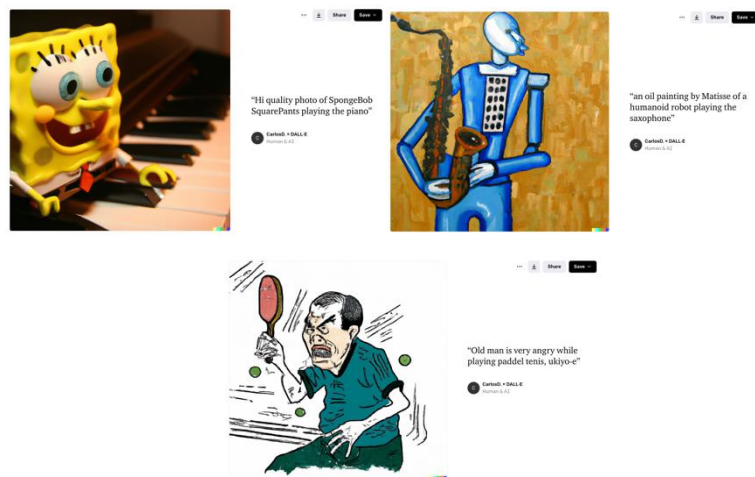


Figura 12. Imágenes generadas por Dall-e

Stable Diffusion: Es una técnica de generación de imágenes de inteligencia artificial creada por OpenAI. Se basa en la difusión del ruido a través de una imagen para crear diferentes versiones de la misma. Utiliza la teoría de la mecánica estadística para generar imágenes con alta fidelidad y realismo.



Figura 13. Imágenes generadas por Stable diffusion

En el ámbito del sonido tenemos Assistant Manager de Izotope Ozone: Es una función de la suite de software de audio de Izotope que utiliza la inteligencia artificial para ayudar en la mezcla y masterización de audio. El Assistant Manager analiza el audio y sugiere ajustes para mejorar la calidad de sonido. También permite a los usuarios comparar su mezcla con otras mezclas de referencia para obtener mejores resultados.



Figura 14. Aplicaciones para audio de Ozone, Izotope

MuseNet es un modelo de inteligencia artificial creado por OpenAI que puede generar música a partir de una variedad de géneros y estilos. MuseNet se entrena en un conjunto de datos de música clásica, jazz y pop, y utiliza una arquitectura de red neuronal para generar nuevas piezas musicales. Los usuarios pueden elegir diferentes parámetros, como el género, la duración y el estilo de la música generada.

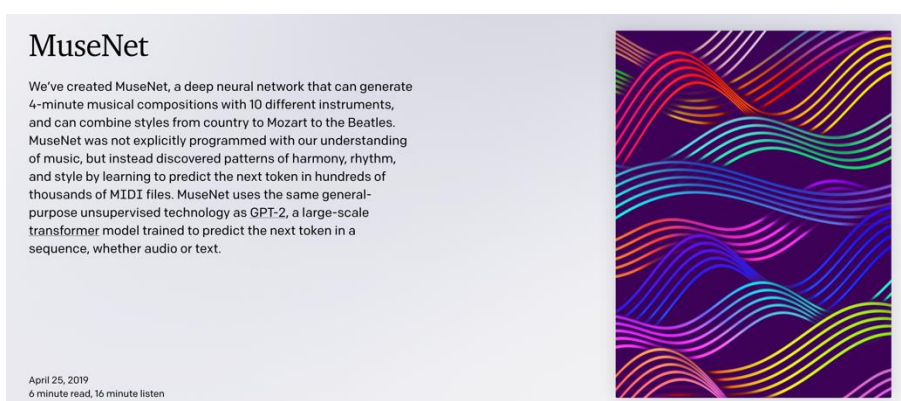


Figura 15. Portal de MuseNet

Altered Studio: Es un software de producción musical que utiliza la inteligencia artificial para ayudar en el proceso de composición. Altered Studio utiliza una combinación de redes neuronales y algoritmos de procesamiento de señales de audio para crear nuevos sonidos y pistas musicales. Los usuarios

pueden interactuar con la interfaz de Altered Studio a través de gestos y movimientos, lo que lo hace ideal para actuaciones en vivo. Una de sus herramientas permite alterar una grabación de voz y reemplazarla por modelos diferentes.

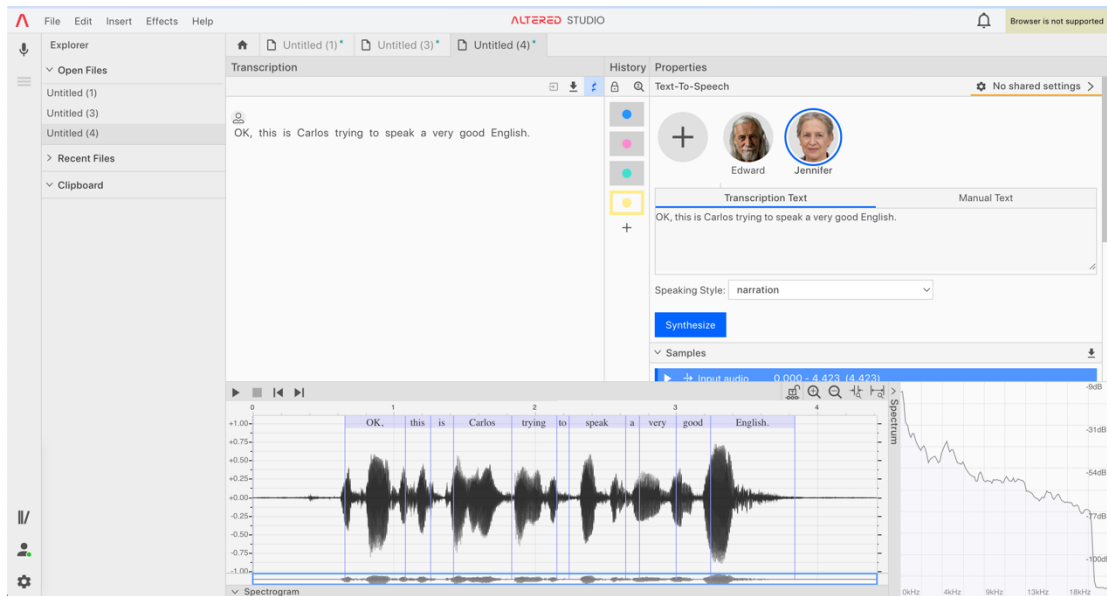


Figura 16. Entorno de Altered studio

Por ultimo podemos visitar Moises: Es una plataforma en línea que utiliza la inteligencia artificial para separar las pistas de audio de una canción. Los usuarios pueden cargar una canción a Moises y obtener pistas separadas para la voz, la batería, la guitarra, el bajo y otros instrumentos. Esto es útil para la remezcla de canciones y la eliminación de instrumentos no deseados de una grabación. Moises también ofrece herramientas de edición y mezcla de audio.

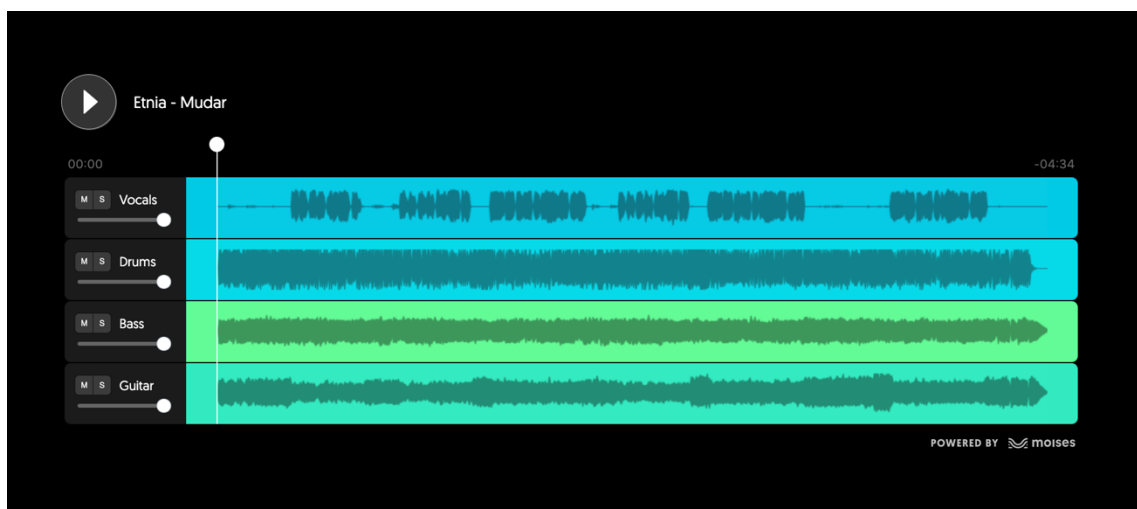


Figura 17. Entorno de Moisés

4. BIBLIOGRAFÍA

- BATES, J. (2019). Artificial intelligence and the future of music. *Journal of the Audio Engineering Society*, 67(7/8), 547-556.
- BURDICK, A., & THRIFT, N. (2019). *Digital futures at work: New technologies and everyday labor in the global economy*. Cambridge, UK: MIT Press.
- GEROIMENKO, V. (2018). *Advances in artificial intelligence and robotics*. *Intelligent Systems Reference Library*, 137.
- GOODFELLOW, I., BENGIO, Y., & COURVILLE, A. (2016). *Deep learning*. Cambridge, MA: MIT Press.
- HAO, K. (2019). AI is changing the way we think about creativity. Here's what that means for art. *MIT Technology Review*. Retrieved from <https://www.technologyreview.com/2019/04/24/135195/ai-is-changing-the-way-we-think-about-creativity-heres-what-that-means-for-art/>
- JOHNSON, R. (2018). *Life in the age of the algorithm*. New York, NY: Penguin Press.
- JORDANOUS, A. (2016). A standardised procedure for evaluating creative systems: Computational creativity evaluation based on what it is to be creative. *Cognitive Computation*, 8(3), 355-377.
- LECUN, Y., BENGIO, Y., & HINTON, G. (2015). Deep learning. *Nature*, 521, 436-444.
- LIU, D. (2019). Artificial intelligence and creative industries: An overview. *Journal of Cultural Economics*, 43(4), 581-596.
- MCCORMACK, J., & D'INVERNO, M. (2012). *Computers and creativity*. New York, NY: Springer.
- MURSIC, R., POBORONIUC, M., & KONDIC, N. (2021). Neural network approaches in the creative industry: A review. *Journal of Business Research*, 132, 622-634.
- WESTERLUND, M. (2019). *Creativity, artificial intelligence and the future of work*. Palgrave Communications, 5(1), 1-8.

LA ENSEÑANZA DE LA TROMPA EN EL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA «JOAQUÍN RODRIGO» DE VALENCIA

Dr. D. Juan José Llimerá Dus (director)

D. Vicente Navarro Gimeno

Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de València

Resum

Durant prop d'un segle, el Conservatori Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de València ha format amb èxit músics professionals de trompa, gràcies al seu destacat cos docent i a un programa d'estudis en constant evolució, que s'ha adaptat als canvis del temps. Aquest treball d'investigació presenta una anàlisi sistemàtica de la història de l'ensenyament de la trompa en aquesta institució, incloent referències precisos als antecedents, les diferents fases de l'ensenyament, els perfils biogràfics dels professors i les particularitats dels programes curriculars. A més, s'analitza l'evolució didàctica i les classes magistrals que han complementat l'educació formal. Aquest estudi permetrà als membres de la comunitat educativa conèixer aspectes inèdits de la història del Conservatori i, en particular, de l'Escola de Trompa Valenciana, posant en relleu la seva consolidació i reconeixement com a referent en aquesta especialitat musical en el context de l'evolució dels instruments de vent metall en el sistema pedagògic del país.

Paraules clau

Conservatori de València; Historiografia musical; trompa; investigació musical; pedagogia musical.

Resumen

Durante casi un siglo, el Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia ha formado con éxito músicos profesionales de trompa, gracias a su destacado cuerpo docente y a un programa de estudios en constante evolución, que se ha adaptado a los cambios del tiempo. Este trabajo de investigación presenta un análisis sistemático de la historia de la enseñanza de la trompa en esta institución, incluyendo referencias precisas a los antecedentes, las diferentes fases de la enseñanza, los perfiles biográficos de los profesores y las particularidades de los programas curriculares. Además, se analiza la evolución didáctica y las clases magistrales que han complementado la educación formal. Este estudio permitirá a los miembros de la comunidad educativa conocer aspectos inéditos de la historia del Conservatorio y, en particular, de la Escuela de Trompa Valenciana, poniendo en relieve su consolidación y reconocimiento como referente en esta especialidad musical en el contexto de la evolución de los instrumentos de viento metal en el sistema pedagógico del país

Palabras clave

Conservatorio de Valencia; Historiografía musical; trompa; investigación musical; pedagogía musical.

Abstract

For almost a century, the "Joaquín Rodrigo" Superior Conservatory of Music in Valencia has successfully trained professional horn players, thanks to its outstanding faculty and a constantly evolving curriculum that has adapted to changing times. This research presents a systematic analysis of the history of horn education in this institution, including precise references to its background, different phases of education, biographical profiles of teachers, and peculiarities of curricular programs. Additionally, it examines the didactic evolution and master classes that have complemented formal education. This study will allow

members of the educational community to learn new aspects of the Conservatory's history and, in particular, of the Valencian Horn School, highlighting its consolidation and recognition as a benchmark in this musical discipline, in the context of the evolution of brass instrument pedagogy in the country.

Keywords

Valencia Conservatory; music historiography; horn; music research; music pedagogy.

INTRODUCCIÓN

Durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX, la enseñanza de la música en España reflejó grandes aspiraciones educativas y culturales. Para comprender la evolución histórica de la enseñanza de la trompa en Valencia y en España en general, se ha realizado este estudio basado en una presentación cronológica de las realidades educativo-musicales de este período. El objetivo principal de la investigación es organizar, analizar y dar a conocer la continuidad temporal de la «Situación Pedagógica» de la trompa en el Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia (CSMV), donde los elementos esenciales son el profesorado, los contenidos y los estudiantes.

Para llevarla a cabo, se realizó una revisión bibliográfica exhaustiva y se examinó el recorrido que durante el siglo XIX tuvo el establecimiento de nuevos conservatorios, como el de Valencia, prestando especial atención a la didáctica aplicada en la enseñanza de la trompa en esta institución. Se utilizó una metodología multidisciplinar, aplicando diferentes métodos de análisis para comprender los sucesos pedagógicos y establecer comparaciones de calidad y credibilidad.

La investigación se ha estructurado en capítulos basados en la línea temporal de la enseñanza de la trompa en el Conservatorio, utilizando como hilo conductor la incorporación de los distintos profesores. La enseñanza y

aprendizaje de la trompa se materializan a través de la programación de los docentes involucrados, completándose con una breve aproximación a su perfil biográfico y un extracto de las actividades realizadas. Los resultados se han considerado bajo la confluencia de tres tipos de variables: intrapersonales, interpersonales y situacionales.

1. PRIMERA ETAPA (1910-1914)

En la «línea de tiempo» encontramos, en primer lugar, los antecedentes de la investigación, que parten de la instauración de la primera institución de enseñanza musical estatal española, el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid creado por la Reina María Cristina (Real Orden de 15 de julio de 1830), al cual siguieron el Liceo de Barcelona (1838) y los conservatorios de Málaga (1870), Valencia (1879), Municipal de Barcelona (1886), Zaragoza (1890) y Sevilla (1889). A estos se fueron sumando a lo largo del siglo XX los que conforman la actual red de centros de enseñanza musical oficial, repartidos entre las distintas Administraciones educativas.

Aunque el Conservatorio de Valencia fue fundado a finales del siglo XIX, el primer intento de integrar la especialidad de trompa y otras disciplinas de viento–metal se demoró hasta la primera década del siglo XX, al renovarse el personal docente de la etapa fundacional. Hasta 1894, los reglamentos de los conservatorios sólo distinguían dos tipos de profesores: de número y auxiliares. Sin embargo, a partir de la reforma realizada en ese año, se estableció la oposición como el procedimiento de ingreso y los profesores se clasificaron en tres categorías: numerarios, auxiliares y auxiliares supernumerarios.



Figura 1. (Izq.) José Borrero Pérez (1868-¿?). (Dcha.) José Borrero, Tomás Martínez y Baldomero Blanes en la Banda Municipal de Valencia

Es en 1910, al hacerse cargo de la dirección Ramón Martínez y Carrasco, cuando comienza a reivindicarse la oficialidad del Conservatorio de Valencia. En el Acta del Claustro de Profesores del Conservatorio de Música, de fecha 25 de septiembre de 1910, viene reflejada la convocatoria de una Junta de profesores para proceder a la confección del programa y para establecer las condiciones para optar a la plaza de las asignaturas de nueva creación. Así, entre los años 1910 y 1914, el Conservatorio de Valencia incorporó a sus primeros profesores de trompa: José Borrero Pérez en el curso académico 1910/1911, seguido de Tomás Martínez en 1911/12 y Baldomero Blanes en 1913/1914, quienes eran miembros de la Banda Municipal de Valencia. A pesar de esta iniciativa educativa, desafortunadamente no hubo estudiantes de trompa inscritos en ese momento. Se han considerado diversas razones para explicar esto, como la dificultad y complejidad de aprender un instrumento transpositor como la trompa, el hecho de que era un instrumento de importación, el costo económico que implicaba adquirirlo, la dificultad que entrañaba trasladarse a la capital para asistir a las clases del Conservatorio y la pertenencia de los estudiantes a las bandas civiles de sus respectivas localidades, donde ya recibían instrucción musical básica de manera gratuita, entre otros factores.

2. SEGUNDA ETAPA (1944-1970)

2.1. Miguel Falomir Sabater (1944-1966)

Después de tres décadas de espera, en 1944, Miguel Falomir Sabater fue nombrado profesor de trompa en el Conservatorio de Música y Declamación de Valencia, lo que marcó el inicio del aprendizaje de este instrumento de manera objetiva en dicha institución. A pesar de que durante los dos primeros años no tuvo ningún alumno, en el curso académico de 1946-1947 dos jóvenes trompistas, Rafael Miralles Boix y Arturo González Arocas, se matricularon por primera vez en esta especialidad, finalizando con éxito el primer año con una calificación de sobresaliente. Fueron los primeros estudiantes de trompa en el Conservatorio. Desde entonces, la enseñanza del instrumento ha continuado ininterrumpidamente hasta la actualidad.

Respecto al perfil biográfico del maestro Falomir, cabe mencionar que nació en Lliria en 1904 y comenzó sus estudios musicales en la Escuela de Música del Ateneo Musical y de Enseñanza Banda Primitiva de Lliria. Además de trompa solista, también fue director de esta agrupación desde 1935 hasta 1941. Posteriormente, estudió de manera privada armonía y composición con el profesor Ricardo Lamote de Grignon, convalidando los estudios más tarde en el Conservatorio de Valencia con el maestro Manuel Palau.

En 1933, a los 29 años, ingresó por oposición en la Banda Municipal de Valencia, siendo esta la primera agrupación profesional a la que accedió. En 1943, cuando se formó la Orquesta Municipal de Valencia, se ofreció a los músicos de viento de la Banda Municipal la oportunidad de formar parte de la nueva orquesta, y Falomir fue uno de ellos, incorporándose como solista de trompa bajo la dirección del maestro Juan Lamote de Grignon, su primer director.

En 1949, a los 45 años, Falomir aprobó las oposiciones nacionales de Profesor Especial de Trompa y ocupó definitivamente la plaza del Conservatorio de Valencia. Durante los años 1952 y 1953, actuó como primer trompa en la Orquesta Municipal de Barcelona y en el Teatro del Liceo. Para esto, viajaba periódicamente a Barcelona y volvía a Valencia para impartir sus clases. Además, fue fundador del Quinteto de Viento y Piano del

Conservatorio, del cual formaron parte sus compañeros de claustro Daniel de Nueda (piano), Vicente Martí (oboe), Lucas Conejero (clarinete) y Leopoldo Gomis (fagot), con quienes realizó numerosos conciertos.



Figura 2. Miguel Falomir Sabater (1904-1966)

En 1962, a los 57 años, viajó a París para reunirse con el célebre trompista Lucien Thévet. Allí tuvo la oportunidad de conocer de primera mano la realidad musical cambiante y dinámica que se daba en la capital francesa. De regreso a Valencia, inmerso en una visión más europea de la pedagogía de la trompa, decidió plasmar el fruto de sus reflexiones educativas y experiencias como intérprete a través de un enfoque innovador en el aprendizaje del instrumento en España. Esto se tradujo en la elaboración de su *Método completo para Trompa*, con el objetivo de facilitar a los alumnos un tratado teórico-práctico completamente progresivo.

En unas notas manuscritas, el autor dejó claro que no pretendía crear una obra científica ni erudita, ya que los profesores de trompa ya conocían métodos excelentes de primera categoría, como los de Henri Kling, Josef Schantl, Vincenz Ranieri, Louis-François Dauprat, Jean-Lazare Penable, Jean Baptiste Mohr, Maxime Alphonse y Lucien Thévet. Su única motivación fue la dificultad que los alumnos tenían para adquirir estas obras, ya que estaban agotadas (o casi agotadas) en los establecimientos de música nacionales y no eran fáciles de encontrar en otros países. Su afán fue ofrecer a los alumnos una herramienta de fácil acceso, fruto de su larga experiencia profesional en la materia.

El profesor Falomir formó a muchos de los trompistas más destacados en el panorama musical español. Estos alumnos han ocupado y ocupan lugares relevantes en bandas, orquestas y conservatorios. Algunos de los nombres más destacados son José Rosell, Francisco Burguera, Manuel Campos, Juan Manuel Gómez de Edeta, Miguel Gómez, Lluís Morató, Manel Barea, Miguel Rodrigo, Miguel Torres o Vicente Zarzo, entre otros.

Según la opinión de sus alumnos, Falomir tenía una clara concepción de la aplicación práctica de su programación didáctica, pero siempre descubría nuevos aspectos y matices cada vez que impartía sus clases. En este sentido, solía preguntar a menudo a sus estudiantes sobre su desempeño, o les sugería probar nuevos enfoques. De esta forma, Falomir utilizaba la metodología de ensayo y error, la cual le había dado excelentes resultados en su enseñanza.

Desafortunadamente, el intenso ritmo de trabajo entre sus responsabilidades docentes e interpretativas afectó su salud, lo que llevó a su fallecimiento en diciembre de 1966, con tan solo 62 años. Esta triste circunstancia retrasó la publicación del primer volumen del «Método» durante quince años. Finalmente, fue publicado en 1981 gracias al interés de sus hijos y de su alumno José Rosell. La segunda parte de este tratado se espera que sea publicada próximamente, tras la revisión que está realizando el profesor Juan José Llimerá Dus.

2.2. Ramón Corell Saurí (1966-1970)

En diciembre de 1966, tras el deceso inesperado del maestro Falomir, su compañero Ramón Corell Saurí (nacido en Foios, Valencia en 1910 y fallecido en 1970), profesor de trompeta, se hizo cargo de los alumnos de trompa durante los cursos 1966/67 y 1969/70.



Figura 3. Ramón Corell Saurí (1910-1970)

Corell fue un músico polifacético que estudió piano y composición en Valencia, obteniendo el título de profesor y maestro compositor. Posteriormente, se trasladó al Conservatorio de Madrid, donde se graduó como profesor de trompeta bajo la tutela del catedrático Tomás García Coronel, y recibió los premios de fin de carrera en ambas instituciones. Además de su papel como profesor especial de trompeta en el Conservatorio de Valencia, también fue solista de trompeta en la Banda y la Orquesta Municipal de Valencia. Durante su carrera, ocupó también el cargo de director de la Orquesta Clásica de Valencia (1955-1959) y la Orquesta de Cámara de Valencia (1965).

Para concluir esta etapa, cabe destacar que el maestro Falomir fue altamente valorado tanto por sus estudiantes como por sus colegas de trabajo. Tal aprecio se evidencia en que dos reconocidos compositores valencianos, Amando Blanquer Ponsoda y Rafael Taléns Pelló, le dedicaron sendos conciertos para trompa y orquesta.

Cabe añadir que hubo que esperar medio siglo para que el Conservatorio obtuviese la concesión del Grado Superior en 1968.

3. TERCERA ETAPA (1970-2004)

La tercera etapa, en función del profesorado que impartió las clases en este periodo, se divide en cinco subetapas: 1970/1978, 1978/1987, 1987/1997, 1997/2003 y 2003/2004.

3.1. Primer periodo 1970/1978: José Rosell Pons

Este periodo comenzó con la llegada de José Rosell Pons, después del fallecimiento de su profesor, Miguel Falomir. Rosell, un trompista valenciano nacido en Guadassuar en 1934, trabajó en Méjico como solista de la Orquesta de Xalapa y ayudante de solista en la Orquesta Nacional, donde Vicente Zarzo era el trompa principal. En 1964, regresó a España para opositar a la Orquesta de la RTVE, logrando el puesto de primer trompa. En 1970, con 34 años, tras ganar las oposiciones de profesor especial se incorporó al Conservatorio Superior de Música de Valencia.



Figura 4. José Rosell Pons (1934-)

3.2. Segundo periodo 1978/1987: José Rosell Pons y Juan José Llimerá Dus

Durante este nuevo periodo del Conservatorio, se registró un significativo aumento en el número de estudiantes de trompa. Fue en 1978 cuando se unió al equipo docente Juan José Llimerá Dus, un alumno destacado del profesor Rosell que estaba cursando su segundo año de prácticas pedagógicas en aquel entonces.

Llimerá era un joven de 19 años que ya había ganado experiencia como intérprete de música de cámara. Era miembro de la Orquesta Internacional de

Cambrils, había realizado una gira con la Camerata del Mozarteum de Salzburgo como solista en el *Concierto* n.º 2 de Joseph Haydn, y logrado el primer premio en el concurso nacional de interpretación de la Unión Musical Española en 1977. Además, era solista de la Banda Municipal de Castellón y colaboraba habitualmente con las orquestas de Valencia, RTVE y ONE.

La llegada de este profesor al Conservatorio fue una importante adición al equipo docente. Sin embargo, su ingreso no fue premeditado. En ese momento, Llimerá se preparaba para presentarse a las oposiciones de la Orquesta de Ciudad de Barcelona, pero una lesión en su brazo izquierdo en una competición deportiva lo dejó sin posibilidades de continuar con sus planes. Fue entonces cuando su profesor, José Rosell, le sugirió presentarse a unas pruebas para profesor contratado. Finalmente, Llimerá accedió y obtuvo la plaza de profesor auxiliar contratado. Trabajó como interino hasta que aprobó las oposiciones en Madrid en 1982 y obtuvo la plaza con destino definitivo en el Conservatorio Superior de Música y Declamación de Valencia.



Figura 5. Juan José Llimerá Dus (1958-)

3.3. Tercer periodo 1987/1997: José Rosell Pons, Juan José Llimerá Dus y otros profesores auxiliares

Entre 1987 y 1997, el Conservatorio Superior de Música y Arte Dramático de Valencia experimentó un importante crecimiento exponencial de estudiantes de trompa, lo que llevó a una ampliación de la plantilla de profesores auxiliares. En aquellos momentos, el plan educativo ofrecía los grados Elemental, Medio y Superior, y esto contribuyó aún más al aumento de la matrícula. Es importante destacar que durante ese periodo, el Conservatorio incorporó por primera vez a

una mujer como profesora de trompa, lo que supuso un hito en la historia del centro.

La plantilla quedó conformada con José Rosell como profesor especial numerario y Juan José Llimerá como profesor auxiliar numerario, incrementándose con los profesores siguientes:

Nombre	Periodo	Tipo de profesor
<i>José Vicente Sebastiá</i>	1987/88	Profesor auxiliar interino
	1988/89	– Profesor auxiliar numerario con destino provisional
	1989/90	
<i>Pilar Pellicer Brumós</i>	1991/92	– Profesora auxiliar interina
	1992/93	
<i>Cecilia Ferrandis Ruiz</i>	1994/95	Profesora auxiliar interina
<i>Manuel Faus Faus</i>	1994/95	Profesor auxiliar interino
<i>Javier Enguídanos Morató</i>	1995/96	– Profesor auxiliar numerario en comisión de servicios
	1996/97	

No obstante, en 1997 se produjo un cambio significativo en esta situación, con la implementación de la Ley Orgánica 1/1990 de Ordenación General del Sistema Educativo, que estableció la separación entre los grados elemental y medio del superior. Como consecuencia, se crearon conservatorios profesionales para impartir estos grados y los profesores auxiliares del Conservatorio de Valencia se vieron obligados a trasladarse a estos nuevos centros para formar parte de sus plantillas.



Figura 6. (De izq. a dcha.) José Vicente Sebastiá Ferrer, Pilar Pellicer Brumós, Cecilia Ferrandis Ruiz, Manuel Faus Faus y Javier Enguídanos Morató

Esta reorganización de los conservatorios representó una apuesta por la profesionalización de la enseñanza de la música en España. En el marco de esta reforma, se estableció que los profesores pertenecientes al Cuerpo de Profesores Auxiliares de Conservatorios de Música, Declamación y Escuela Superior de Canto pasarían a formar parte del Cuerpo de Profesores de Música y Artes Escénicas, y se les asignaría a trabajar en los conservatorios profesionales de nueva creación en lugar de en los conservatorios superiores.

Uno de los casos más representativos de este cambio fue el del profesor Juan José Llimerá, quien, originalmente con plaza en propiedad en el Conservatorio Superior de Música y Arte Dramático de Valencia, se vio obligado a trasladarse al Conservatorio Profesional núm. 2 de Música de Valencia en 1997.

3.4. Cuarto periodo 1997/2003: José Rosell Pons

Durante los seis años siguientes, el catedrático José Rosell Pons se convirtió en el único profesor de trompa del Conservatorio Superior de Valencia. Debido a la reorganización del sistema educativo, el Conservatorio pasó a ser exclusivamente un centro de enseñanza superior de música, lo que se tradujo en una disminución drástica en el número de estudiantes matriculados. A medida que se fueron ampliando las especialidades ofrecidas, la Conselleria convocó nuevas plazas en comisión de servicios para atender a los nuevos alumnos y cubrir las necesidades del centro.

3.5. Quinto periodo 2003/2004: José Rosell Pons y Juan José Llimerá Dus

En 2003, una vez que las plantillas de los conservatorios profesionales se estabilizaron, se convocaron concursos por especialidades para que los profesores de música y artes escénicas pudieran optar a plazas en el Conservatorio Superior en comisión de servicios. Llimerá participó en uno de ellos y regresó ese mismo año al Conservatorio superior de Música de Valencia, donde asumió las funciones de catedrático como profesor numerario de música y artes escénicas.

En el curso académico 2003/04, José Rosell se jubiló a la edad de 70 años, después de haber formado a varias generaciones de músicos y haber contribuido al desarrollo del repertorio y la técnica de la trompa en la

Comunidad Valenciana. Su legado se debe a la influencia de su maestro, su experiencia como músico y su dedicación como docente.

3.6. La programación

En cuanto a la programación de la segunda etapa, es importante destacar que aunque Rosell ya tenía una programación previamente establecida y contrastada, se decidió revisarla en 1978 cuando Llimerá se incorporó. El objetivo era incluir nuevas obras en el repertorio solista y adoptar métodos más actualizados con técnicas avanzadas, evaluando regularmente el impacto de estas incorporaciones en los alumnos.

En ese momento, los métodos básicos eran el Lucien Thevet, Máxime Alphonse, J. F. Gallay, H. Kling y el primer tomo de M. Falomir. Incorporándose otros como el Verne Reynolds, Philip Farkas y Daniel Bourgue, entre otros.

La enseñanza se caracterizó por la aplicación de una pedagogía tradicional con aportaciones de la técnica americana del trompista americano Fred Fox, con el que había estudiado Rosell. Además, se implantó el estudio de la trompa en Sib en el Conservatorio, lo cual no estaba incluido en la enseñanza reglada. Se amplió el repertorio y la literatura del instrumento y se hizo un estudio exhaustivo de la técnica básica y de la transposición.

Los docentes hicieron un gran esfuerzo para atender al elevado número de alumnos matriculados en los tres grados o niveles de enseñanza: Elemental (3 cursos), Medio (3) y Superior (2). Se le dio más protagonismo al alumnado, lo que produjo un acercamiento en la relación profesor/alumno, teniendo en cuenta sus opiniones y sugerencias. También se incorporaron las primeras clases magistrales con los solistas internacionales Eric Terwilliger y Francis Orval.

En conclusión, esta etapa fue un período de cambios y transición en la organización del sistema educativo de música en España. La llegada de José Rosell, Juan José Llimerá y otros profesores son parte de esta historia y demuestran la evolución y adaptación de los profesores y conservatorios a los cambios en el sistema educativo.

4. CUARTA ETAPA: 2004/2012

En 2004, tras la jubilación de José Rosell, se convocó un concurso de traslados para cubrir la vacante de la cátedra, incorporándose Miguel Torres Castellano, un trompista nacido en Llíria el 1 de marzo de 1942. Durante ocho cursos (2004/05-2011/12), Torres ocupó la cátedra, manteniéndose la plantilla del Conservatorio con dos profesores: Miguel Torres como catedrático numerario y Juan José Llimerá como profesor numerario de música y artes escénicas en funciones de catedrático.



Figura 7. Miguel Torres Castellano (1942-)

El programa de enseñanza de trompa de grado superior en este período mantenía la enseñanza de los estudios específicos de técnica a nivel superior que ya se trabajaban desde la época anterior, incluyendo la afinación, flexibilidad, emisión, escalas, arpeggios, intervalos, entre otros. Además, se incorporaron dos nuevos métodos: uno para el estudio de las escalas y otro de técnica general, el *Semanal del Trompista*, ambos de Miguel Torres. La programación también incluía los estudios de L. Thévet, M. Alphonse, Verne Reynolds y las obras más importantes de la literatura trompística de compositores como Mozart, Beethoven, Brahms, Strauss, Hindemith, Blanquer, entre otros.

Los exámenes se realizaban con una selección de ejercicios, estudios, una obra obligada y otra elegida por el alumno, lo que abarcaba un amplio espectro de material para mejorar la habilidad y técnica de los estudiantes. En resumen, se trataba de un programa exhaustivo que brindaba a los estudiantes una formación integral y diversa en el aprendizaje de la trompa.

5. QUINTA ETAPA: 2012/2023

Durante la última década académica (2012/13 - 2022/23), el Conservatorio Superior de Música de Valencia ha experimentado importantes cambios en su plantilla docente de trompa. En 2012/13, tras la jubilación de Miguel Torres, se incorporó en comisión de servicios la profesora de Música y Artes Escénicas Inmaculada Torres Peñarrocha, quien trabajó junto a Juan José Llimerá en la enseñanza de la trompa durante los cursos 2013/14 y 2014/15.



Figura 8. Inmaculada Torres Peñarrocha, Eduardo Gabriel Moreno, Pau Moltó Biosca y Joan Batiste Bernat Alcaide

En el curso 2015/16, Inmaculada Torres regresó a su destino anterior y Eduardo Gabriel Moreno y Pau Moltó Biosca fueron contratados como profesores interinos para impartir clases de trompa junto al profesor numerario Juan José Llimerá. Sin embargo, en el curso 2016/17, los profesores interinos dejaron sus puestos al obtener destino provisional como catedráticos numerarios los profesores Batiste Bernat Alcaide y Juan José Llimerá.



Figura 9. Los catedráticos actuales del CSMV: Juan José Llimerá Dus (izq.) y Vicente Navarro Gimeno (dcha.)

Finalmente, en el curso 2018/19, Juan José Llimerá Dus y Vicente Navarro Gimeno obtuvieron destino como catedráticos numerarios de trompa con plaza definitiva en el Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia. Desde entonces, ambos profesores han ocupado las dos cátedras de trompa, impartiendo sus enseñanzas hasta la actualidad. Gracias a la experiencia y reconocimiento en el ámbito musical de estos profesores, la plantilla docente de trompa del Conservatorio Superior de Música de Valencia ha sido renovada y consolidada, lo que ha permitido que la institución ofrezca una formación de excelencia en trompa, lo que se traduce en una mayor calidad en la educación de los estudiantes de música en esta área.

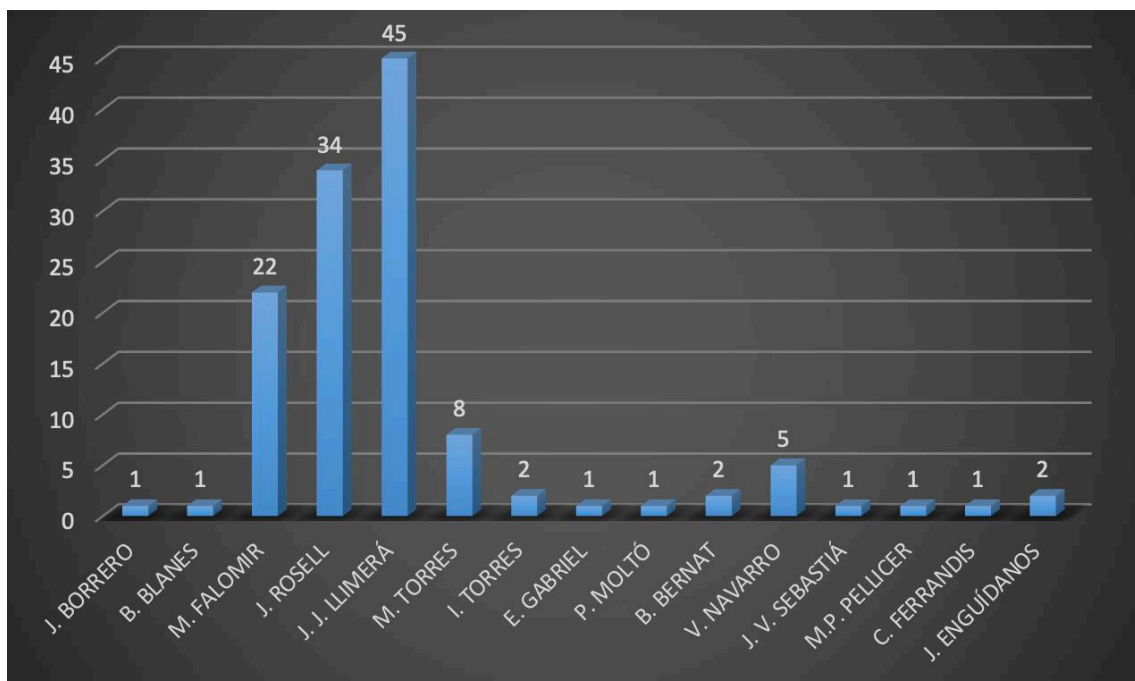


Figura 10. Periodos de docencia del profesorado del CSMV (1910-2022)

6. LOS ESTUDIOS DE MÁSTER

El Conservatorio Superior de Música de Valencia (CSMV) comenzó a impartir los estudios de máster en el curso 2013/14, convirtiéndose en el primer Máster Oficial en Enseñanzas Artísticas aprobado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y homologado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

El plan de estudios se diseñó siguiendo el modelo de posgrado en música de las instituciones superiores de música del Espacio Europeo de Educación. Se compone de un módulo general de 60 ECTS y dos módulos de especialización, uno profesional y otro investigador, ambos con 30 ECTS. No obstante, tras una década desde su implantación, se hace necesario un replanteamiento que se adapte con mayor precisión a las necesidades de los estudiantes en el panorama musical actual. Por ello, se están trabajando en novedades para presentar un nuevo plan de estudios próximamente.

7. LAS CLASES MAGISTRALES

Las clases magistrales representan una oportunidad única para que los estudiantes de música amplíen sus conocimientos y habilidades. Impartidas por profesionales experimentados y reconocidos en su área de especialización, estas clases ofrecen a los estudiantes una perspectiva complementaria de alto nivel técnico-interpretativo en su formación musical. Además, los estudiantes tienen la posibilidad de recibir retroalimentación y valiosos consejos en tiempo real de expertos en la materia. El ambiente de aprendizaje colaborativo que se fomenta en estas clases permite a los estudiantes trabajar juntos, ver y escuchar a sus compañeros, y aprender los unos de los otros.

La primera clase magistral de trompa en el Conservatorio Superior de Valencia fue impartida en 1988 por Eric Terwilliger, solista de la Orquesta Filarmónica de Múnich, a raíz de una propuesta del profesor Juan José Llimerá, su exalumno. El objetivo era comparar la enseñanza de la trompa en el Conservatorio con la de otros profesores internacionales. La experiencia fue

satisfactoria y desde entonces, siempre que ha sido posible económicamente, se han seguido llevando a cabo clases magistrales anualmente.

Durante los últimos años, el Conservatorio ha recibido a 20 profesores de renombre de todo el mundo, quienes han impartido clases magistrales en el centro educativo. Estas clases han sido fundamentales en la formación de los estudiantes, permitiéndoles ampliar sus conocimientos y habilidades en música a través de la perspectiva complementaria técnico-interpretativa de expertos en la materia. La presencia de estos profesionales ha enriquecido la educación musical del Conservatorio y ha sido valorada tanto por estudiantes como por profesores. Gracias a las clases magistrales, se ha fomentado un ambiente de aprendizaje colaborativo que ha permitido a los estudiantes trabajar juntos, escuchar y ver a sus compañeros y aprender de sus experiencias.

En definitiva, las clases magistrales son una parte importante en su formación y contribuyen significativamente a su desarrollo profesional en el campo de la música.

Año Profesores que han impartido clases magistrales de trompa en el CSMV

198 8	Eric Terwilliger (solista de la Filarmónica de Múnich y profesor del Conservatorio Richard Strauss de Múnich)
199 0	Meir Rimon, Daniel Bourgue, Radovan Vlatković, Adam Friedrich, Ifor James, Martin Hackleman, Luis Morató Salvador, Javier Bonet Manrique (solistas internacionales - Asociación Española de la Trompa AET)
199 2	Francis Orval (solista internacional)
200 7	Vicente Zarzo Pitarch (solista internacional - trompa natural)
201 3	Salvador Navarro Martínez (solista de la ONE)
201 6	María Rubio Navarro (Orquesta de Valencia)
201 7	Norbert Stertz (solista de la Orquesta de Detmold y profesor Hochschule de Detmold)
201	Marc Noetzel (Solista Orquesta de Friburgo y de la Hochschule de

8	Friburgo)
201	Bernat Cifres Amat (solista de la Orquesta de la Comunidad Valenciana)
9	
202	Rodolfo Epelde (solista de la ONE)
0	
202	Juan Pavía Font (Orquesta de Valencia)
1	
202	Juan Manuel Gómez (solista de la Orquesta Nacional de Catalunya)
2	
202	Manuel Pérez Ortega (Miembro del Spanish Brass)
3	

8. HACIA UN NUEVO CAMINO DE ENSEÑANZA INSTRUMENTAL

Una de las características del profesorado actual es su actitud abierta e innovadora, desarrollando habilidades creativas y replanteando estrategias de enseñanza para mantener una perspectiva pedagógica en constante evolución. En este sentido, es importante que se enseñe la didáctica del instrumento y su evolución histórica para enriquecer la formación musical de los estudiantes, quienes deben conocer tanto los métodos actuales como los antiguos para crear nuevos caminos en la enseñanza de la trompa en el futuro.

Respecto a la pedagogía de la trompa, la inteligencia artificial (IA) podría transformarla en el futuro cercano, ofreciendo un enfoque personalizado y acceso a una amplia gama de recursos educativos para mejorar la calidad de la enseñanza y el aprendizaje. No obstante, es importante recordar que la IA no puede reemplazar completamente a un maestro humano, ya que los profesores proporcionan orientación y retroalimentación valiosas que no pueden ser facilitadas por una máquina. Por lo tanto, una combinación equilibrada de tecnología y enseñanza humana sería la mejor opción.

Otro aspecto para considerar es la posibilidad de cursar un doctorado en el Conservatorio, ya que este grado académico es fundamental para aquellos estudiantes interesados en la docencia y la investigación en música. Un doctorado ofrece la oportunidad de aportar conocimiento y soluciones a

problemas en el campo de la música, pero requiere un alto nivel de compromiso.

Sin duda, la enseñanza de la trompa podría experimentar una revolución gracias a la IA, y los doctorados en música podrían ser una parte clave de este cambio.

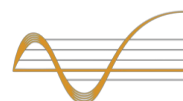
9. CONCLUSIONES

Se han descrito en este estudio la evolución y la trayectoria del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia en la enseñanza de la trompa. Se puede observar que la cátedra de trompa ha tenido como objetivo formar a estudiantes de primer nivel en el ámbito interpretativo y pedagógico, incentivando su capacidad emprendedora e innovadora. El Conservatorio ha alcanzado un prestigio internacional reconocido gracias a la calidad de los jóvenes trompistas y los numerosos conciertos y premios nacionales e internacionales que han obtenido sus alumnos. Es evidente que el profesorado de primer nivel ha sido un factor clave en el éxito del centro educativo, especialmente desde la implantación de la especialidad de trompa. En la actualidad, la cátedra de trompa se esfuerza por fomentar la música y la cultura a través de la divulgación, la docencia, la investigación y la creación, lo que permitirá seguir mejorando la formación de los intérpretes de cara al futuro. Aunque se han hecho grandes avances en la enseñanza de la música, todavía hay cuestiones pendientes por resolver. Esperamos que, en el futuro, se cumpla la aspiración histórica de incorporar las enseñanzas superiores al marco universitario para avanzar en la autonomía de gestión, la investigación y el desarrollo de los doctorados propios. De esta manera, se podrán seguir mejorando los estándares de calidad en la enseñanza de la música y la formación de los estudiantes.

Anexo 1. Número de alumnos oficiales por curso.

ALUMNOS OFICIALES POR
CURSOS

ALUMNOS DE GRADO SUPERIOR



Curso	Prep	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	Total
1946/47		2								2
1947/48			2							2
1948/49		1	2							3
1949/50		1	1	1						3
1950/51		1	2		1					4
1951/52			1	3	1					5
1952/53					3					3
1953/54		2			1					3
1954/55		1	2	1						4
1955/56		2	4		1					7
1956/57		3	1	2						6
1957/58		2	1	1	1	1				6
1958/59		1	1	2	3	1				8
1959/60		1	1	2	3	1				8
1960/61		1	2	1	2	3				9
1961/62			1	1	2	1				5
1962/63		1	1	1	2					4
1963/64			1	1	1	2				5
1964/65				2	1					3
1965/66		6	1	1	1	1				9
1966/67		1	6	1	1					9
1967/68		1	1	7	1	1				11
1968/69		3	4	2	3					12
1969/70		2	2	*	3	3				10
1970/71		8	2	3	1	3	4			21
1971/72		8	8	1	2	2	3			24
1972/73		11	10	6	2	1	2			32
1973/74	6	24	9	7	6	1				53
1974/75	2	21	18	9	5	4	2			61
1975/76	4	16	19	17	10	6	5			77
1976/77		17	16	17	13	9	5	1		78
1977/78	4	6	16	14	14	10	6	1	1	72
1978/79	12	6	4	18	15	1	*	1	1	58
1979-80	18	7	10	9	16	14	9	3	1	87
1980-81	8	11	7	8	12	16	12	4	2	80
1981-82	6	7	13	10	21	10	13	3	3	86
1982-83	1	11	14	11	12	16	10	4	3	82
1983-84		9	13	19	18	13	13	7	3	95
1984-85	19	4	18	13	22	9	10	7	5	107
1985-86		22	11	17	10	18	7	6	6	97
1986-87		1	15	13	30	16	23	7	6	111
1987-88		2	4	10	14	29	16	13	5	93
1988-89		3	4	8	15	16	30	7	13	96
1989-90		1	5	7	10	19	20	10	7	79
1990-91		1	3	6	10	12	16	14	11	73
1991-92		2	3	5	9	8	19	12	16	74
1992-93			2	4	5	9	13	6	13	52
1993-94			1	4	2	6	10	6	8	37
1994-95		1	2	1	3	4	11	12	13	47
1995-96		2	1	3	2	4	10	4	14	40
1996-97							8	8		16
1997-98							9	10		19
1998-99							6	8		14
1999-00							2	11		13
2000-01							5	7		12

CURSO 1º 2º 3º 4º TOTAL

2001-02	7									7
2002-03	6	6								12
2003-04	6	5	6							17
2004-05	5	5	5	7						22
2005-06	6	8	4	4						22
2006-07	5	5	7	5						22
2007-08	7	9	5	3						24
2008-09	6	6	9	3						24
2009-10	7	6	8	7						28
2010-11	*	7	6	7						20
2011-12	*	*	6	6						12
2012-13	6	5	2	6						19
2013-14	6	6	4	3						19
2014-15	1	5	5	1						12
2015-16	5	5	5	7						22
2016-17	5	5	6	3						19
2017-18	5	5	4	8						22
2018-19	6	4	5	7						22
2019-20	5	6	3	4						18
2020-21	4	5	6	3						18

* No se encuentra el acta

Anexo 2. Alumnos galardonados con reconocimientos y premios de reconocido prestigio.

Nombre	Galardones
<i>Vicente Zarzo Pitarch</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Premio Giovanni Punto de la IHS (2004). • Insigne de la Música Valenciana por la Academia Valenciana de la Música. • En agosto de 2020 fue nombrado Miembro honorario de la International Horn Society.
<i>Juan José Llimerá Dus</i>	<ul style="list-style-type: none"> • 1.^{er} Premio de la UME (1977). • Medalla de Oro del Mid-West International Clinic & Orchestra de Chicago en la especialidad <i>Chamber Wind Ensemble</i> (1993). • Premio Nacional de Música 2005 en Interpretación como solista del Grup Instrumental de València, otorgado por el Ministerio de Cultura. • En 2005 fue nombrado Miembro de número de la M.I. Academia de la Música Valenciana.
<i>Javier Bonet Manrique</i>	<ul style="list-style-type: none"> • 1.^{er} Premio en el Naturhornwettbewerb en Bad Harzburg (1990). • 1.^{er} Premio en el American International Competition (1991). • 1.^{er} Premio del Concorso Internazionale «Città di Porcia», Italia (1992). • 1.^{er} Premio en el International Horn Competition Reims. • 1.^{er} Premio en el Concours International de Toulon.
<i>Tomás Barrachina Gallart</i>	<ul style="list-style-type: none"> • 1.^{er} Premio del Concorso Internazionale «Città di Porcia», Italia (1995).
<i>José Chanzá Soria</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Premio del Concurso Internacional de Interpretación de Repertorio Orquestal «Dorothy Frizelle In Memoriam» en el Congreso Internacional de trompas de la International Horn Society 2004.
<i>María Rubio Navarro</i>	<ul style="list-style-type: none"> • 2.^o Premio Concorso Internazionale "Città di Porcia", Italia (2005).
<i>Juan Pavía Fons</i>	<ul style="list-style-type: none"> • 1.^{er} Concours International de Toulon.
<i>Manuel Ventura Járrega</i>	<ul style="list-style-type: none"> • 3.^{er} Premio en el Internacional Horn Competition «Holger Fransman» de Lieksa (Finlandia) (2000).

- Manuel Pérez Ortega*
- 2.º Premio en el International Horn Competition «Federico II di Svevia» di Sannicandro di Bari (Italia).
 - Premio Nacional de Música 2020 en Interpretación (Spanish Brass Quintet).

Anexo 3. Premios de Honor por grados.

Premios de Honor del CSMV | Grado Elemental (Enseñanza oficial)

Nombre	Curso académico
<i>Javier Enguídanos Morató</i>	1980/81
<i>Francisco José Grimaltos Amat</i>	1982/83
<i>Elies Mocholí Cerveró</i>	1983/84
<i>Rafael Policarpo Andrés</i>	1984/85
<i>José Javier Raga Piqueras</i>	1985/86
<i>Manuel Járrega Ventura</i>	1986/87
<i>Javier Sancho Oltra</i>	1989/90
<i>Javier Ramón Cabo</i>	1990/91
<i>María José Ballesteros Muñoz</i>	1993/94
<i>Juan Carlos Seba Sancho.</i>	1984/85
<i>José Miguel Domínguez Cantó</i>	1988/89

Premios de Honor del CSMV | Grado Medio (Enseñanza oficial)

Nombre	Curso académico		
<i>Luis Morató Salvador</i>	1964/65	<i>*Diploma clase</i>	<i>primera</i>
<i>Vicente Ibáñez Marco</i>	1972/73		
<i>Mario Errera del Pago</i>	1975/76		
<i>Vicente Puertos Martínez</i>	1978/79		
<i>José Sanchis Montañana</i>	1979/80		
<i>José Enrique Rosell Esterelles</i>	1980/81		

<i>Javier Bonet Manrique</i>	1983/84		
<i>Jesús Osca Ruiz</i>	1984/85		
<i>Alfonso Martínez Tébar</i>	1985/86		
<i>Vicente Navarro Gimeno</i>	1986/87		
<i>Juan José Pastor Llorens</i>	1988/89		
<i>David Rosell Esterelles</i>	1988/89	<i>*Enseñanza oficial</i>	<i>no</i>
<i>Manuel Járrega Ventura</i>	1989/90		
<i>David Bonet Peris</i>	1992/93		
<i>Ricardo Martínez Clavero</i>	1993/94		
<i>Miguel Zapata Lis</i>	1994/95		
<i>Xavier Ramón Cabo</i>	1995/96		
<i>Javier Sancho Oltra</i>	2000/01		
<i>José Salvador González Pelejero</i>	2002/02		

Premios de Honor del CSMV | Grado superior (Enseñanza oficial)

Nombre	Curso académico
<i>Mario Errea del Pago</i>	1977/78
<i>Juan José Llimerá Dus</i>	1978/79
<i>José Enrique Rosell Esterelles</i>	1982/83
<i>Pilar Pellicer Brumós</i>	1986/87
<i>Cecilia Ferrandis Ruiz</i>	1987/88
<i>Carlos Balaguer Domínguez</i>	1989/90
<i>José Javier Raga Piqueras</i>	1990/91
<i>Santiago Pla Sánchez</i>	1991/92
<i>Manuel Amorós Aviñó</i>	1992/93
<i>Manuel Moya Canós</i>	1993/94
<i>Enrique González Ortega</i>	1994/95
<i>Manuel Pérez Ortega</i>	1995/96
<i>Juan Pavía Font</i>	1996/97
<i>María Rubio Navarro</i>	1997/98
<i>Ricardo Sales Chordá</i>	2005/06
<i>Adriá Tomás Peñalver</i>	2007/08
<i>Amparo Edo Albiol</i>	2008/09
<i>Alfredo Fenollosa Benavent</i>	2010/11
<i>Ignacio Montero Requena</i>	2012/13

<i>Salvador Juan Pascual</i>	2014/15
<i>Jairo Gimeno Veses</i>	2015/16
<i>Pedro Piqueras Gilar</i>	2017/18

Premios de Honor del CSMV | Grado superior (Enseñanza no oficial)

Nombre	Curso académico
<i>Javier Bonet Manrique</i>	1985/86
<i>David Rosell Esterelles</i>	1990/91
<i>Julián Cano Viana</i>	1992/93

Anexo 4. Alumnos que han obtenido una plaza o colaborado con orquestas extranjeras.

Titulares de orquestas extranjeras

Nombre	Orquestas
<i>Vicente Zarzo Pitarch</i>	Orquesta Nacional de Méjico. Orquesta Sinfónica de Islandia. Sinfónica de Viento Estadounidense de Pittsburg. Residentie Orkest de La Haya.
<i>José Rosell Pons</i>	Orquesta de Xalapa. Orquesta Nacional de Méjico.
<i>Francisco Burguera</i>	Orquesta Sinfónica de Johannesburgo.
<i>Nicanor Sanz Sifre</i>	Orquesta Sinfónica de Johannesburgo.
<i>Vicente Sanz Sifre</i>	Orquesta Sinfónica de Johannesburgo.
<i>Manuel Campos Vivó</i>	Orquesta del Cairo.
<i>Vicent Gómez Pons</i>	Orquesta Nacional de la República Dominicana.
<i>Tomás Gallart Barrachina</i>	Orquesta de la Escala de Milán. Orquesta de la Ópera de Zúrich.
<i>Cristian Palau Tena</i>	Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. Deutsches Nationaltheater & Staatskapelle Weimar. Philharmonisches Staatsorchester Hamburg.
<i>José Miguel Lluna</i>	Orquesta Sinfonía Viva de Nottingham.
<i>Pedro Jorge García</i>	BBC Scottish Symphony Orchestra.

<i>Iván Ortiz Motos</i>	Orchestre de Chambre de Lausanne.
<i>Enric Camarasa Cifres</i>	Orquesta Filarmónica Nacional de Armenia. Orquesta Real de Omán.
<i>Sergio Mondejar Alarcón</i>	Filharmonia Warminsko-Mazurska. Feliksa Mowowiejskiego Olzstynie.
<i>Juan Pavía Font</i>	Solista de la Radio Estocolmo.
<i>Juan José Pastor Llorens</i>	Orquesta de la Península del Yucatán.
<i>Ernesto Moya Moreno</i>	Landestheater Detmold. Theater Regensburg.
<i>Alfredo Fenollosa Benavent</i>	Orquesta Pur Pur (Festival Kvarner de Croacia). Orquesta sinfónica Sinaloa de las Artes.
<i>José Luis Cortell Añó</i>	Finnis National Opera Orchestra.
<i>Vicent Soriano Planells</i>	Orquesta Sinfónica de la UANL, Monterrey.
<i>Carlos Estevens Soler</i>	Orquesta Sinfónica de la UANL, Monterrey.

Colaboradores con orquestas extranjeras

Nombre	Orquestas
<i>Juan José Llimerá Dus</i>	Camerata de Salzburg (Austria) Capella Bygostiensy (Polonia) Orquesta Nacional de Indonesia.
<i>Javier Bonet Manrique</i>	Le Concert Des Nations
<i>María Rubio Navarro</i>	Orquesta Filarmónica de Berlín
<i>Manuel Faus Faus</i>	Orquesta Filarmónica de Berlín
<i>José Chanzá Soria</i>	Royal Concertgebouw Orchestra
<i>Salvador Navarro Martínez</i>	Orquesta de Israel
<i>Bernat Cifres Amat</i>	Orquesta Filarmónica de Múnich
<i>Cristian Palau Tena</i>	Ópera Real de Suecia. Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca. Royal Concertgebouw Orchestra (Holanda). Orquesta de Cámara de la Radio Holandesa. Noord Nederlands Orkest.

Pedro Jorge García

Orquesta del Ballet Nacional de Holanda.
Het Gelders Orkest.
Philharmonie Zuidnederland.
Camerata RCO.
Gustav Mahler Jugendorchester.
Schleswigg-Holstein Musik Festival Orchestra

10. BIBLIOGRAFÍA

- ACTAS de las sesiones de la Junta General, *directiva, claustros, nombramientos de profesores, reuniones, boletines, anales...* Archivo del Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia.
- ASTRUELLS MORENO, S. (2003). *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la Historia de la Música Valenciana*. Valencia. Universitat de València: Servei de Publicacions.
- FALOMIR SABATER, M. (1981). *Método Completo para Trompa*, Tomo I. Valencia: Piles Editorial de Música.
- FONTESTAD, A. (2006). *El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*. Tesis doctoral. Departamento de Historia del Arte, Universitat de València.
- LEÓN TELLO, J. (1978). *Crónica de un centenario*. Conservatorio Superior de Música de Valencia. Monografías del centenario 1878-1978. Valencia: Caja de Ahorros de Valencia.
- LÓPEZ DE ARENOSA, E. (2017). «El desafío de la música en el futuro». *Música Oral del Sur*, N.º 14. Año 2017, pp. 217-226. ISSN 11388579.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, E. (1985). *Breviario de Historia de la Música Valenciana*. Valencia: Piles.
- . (1979). *Cien años de historia del Conservatorio de Valencia*. Valencia: Publicaciones del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Valencia.
- LLIMERÁ DUS, J. J. (2004). «Breve reseña de la Trompa en España». En *36 Congreso Internacional de Trompas. International Horn Symposium, Valencia 2004*, 24/30 Julio, Valencia.

- LLOSÁ PEÑARROCHA, D. (2021). «El profesorado de los conservatorios españoles en el espacio de la Educación Superior: evolución y funciones». Escuela de doctorado. Universidad Politécnica de Valencia. En: *Academia.edu*, p. 2.
- MADRID, R. (s.f.). *El Conservatorio de Música de Valencia. Ilustración y Progreso: La Real Sociedad Económica de amigos del País de Valencia (1776-200)*, 357-376. Recuperado el 18 de octubre de 2022, de: https://www.uv.es/rseapv/Publicaciones/Ilustracion/RSEAP_Ilustracion_35_7.pdf
- MARCO, T. (1982). *Historia de la Música española. 6. Siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- MARZAL RAGA, C. (2010). *El régimen jurídico de las enseñanzas musicales en España*. Valencia: Diputació de València. Institució Alfons el Magnànim.
- TURINA, J. L. (1994). «El estado actual de las enseñanzas de música, danza y arte dramático». *Arte, Individuo y Sociedad*, 6. Madrid: Editorial Complutense.

TROBANT (A FALTAR). CATÀLEG D'OBRES PER A CLARINET I PIANO, ESCRIT PER COMPOSITORES

D^a. Paula Tamarit Fernández

Conservatori Superior de Música "Joaquín Rodrigo" de València

Resum

La manca d'obres de compositores a les "Guies docents" dels centres superiors de música, anula per complet el coneixement de la creació artística de les dones per part de l'alumnat. Aquesta mancança no té lloc en la societat actual, en una formació acadèmica moderna on la igualtat és un dels seus pilars fonamentals.

D'esta manera ho vegem reflectat a la Llei Orgànica 3/2007 de 22 de març per a la igualtat efectiva de dones i homes, on fa menció de l'article 9.2 de la Constitució espanyola: "Promover condiciones para que la igualdad sea real y efectiva". A l'article 23 del Títol II de la mencionada llei, trobem: "El sistema educativo incluirá, dentro de sus principios de calidad, la eliminación de los obstáculos que dificultan la igualdad efectiva", i entre les actuacions a l'article 24, una atenció especial als currículs.

La meua tasca com a professora de *Repertori per a clarinet i piano* ha marcat les pautes de la recerca, acotant el camp d'investigació a la música de compositores per a aquesta formació. Per tant, aquest treball pot ser de gran utilitat a l'aula de *Repertori* i, per extensió, a la de *Clarinet*, ja que moltes vegades no es treballa ni es programa música de compositores per desconeixement o per no haver-hi accés a les partitures. La creació d'un catàleg facilita la integració d'obres que no formen part del repertori "habitual" de l'instrument.

L'adquisició i treball de nou repertori revertix de manera positiva als centres, ja que s'amplia el coneixement de l'alumnat, reforçant també una educació en igualtat. D'altra manera estem col·laborant, amb un currículum ocult, a crear una educació sexista.

Paraules clau

compositores; clarinet i piano; igualtat; música

Resumen

La falta de obras de compositoras en las "Guías Docentes" de los centros superiores de música, anula por completo el conocimiento de la creación artística de las mujeres por parte del alumnado. Esta carencia no tiene lugar en la sociedad actual, en una formación académica moderna en la que la igualdad es uno de sus pilares fundamentales.

Así se refleja en la Ley Orgánica 3/2007 de 22 de marzo para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, donde hace mención del artículo 9.2 de la Constitución española: "Promover condiciones para que la igualdad sea real y

efectiva”. En el artículo 23 del Título II de la mencionada ley, encontramos: “El sistema educativo incluirá, dentro de sus principios de calidad, la eliminación de los obstáculos que dificultan la igualdad efectiva”, y entre las actuaciones en el artículo 24, una atención especial a los currículos.

Mi labor como profesora de Repertorio para clarinete y piano ha marcado las pautas de este estudio, acotando el campo de investigación a la música de compositoras para esta formación. Por tanto, este trabajo puede ser de gran utilidad en el aula de Repertorio y, por extensión, en la de Clarinete, ya que muchas veces no se trabaja ni se programa música de compositoras por desconocimiento o por no haber acceso a las partituras. La creación de un catálogo facilita la integración de obras que no forman parte del repertorio "habitual" del instrumento.

La adquisición y trabajo de nuevo repertorio revierte de forma positiva en los centros, ya que se amplía el conocimiento del alumnado, reforzando también una educación en igualdad. De otro modo estamos contribuyendo, con un currículum oculto, a crear una educación sexista.

Palabras clave

compositoras; clarinete y piano; igualdad; música

Abstract

The lack of works by female composers in the pedagogical programming, in the higher music centers, completely nullifies the students' knowledge of the artistic creation of women. This lack has no place in today's society, in a modern academic training in which equality is one of its fundamental pillars.

This is reflected in Organic Law 3/2007 of March 22 for the effective equality of women and men, where it mentions article 9.2 of the Spanish Constitution: “Promote conditions so that equality is real and effective.” In article 23 of Title II of the aforementioned law, we find: “The educational system will include, within its quality principles, the elimination of obstacles that hinder effective equality,” and among the actions in article 24, attention especially to resumes.

My work as a teacher of Repertoire for clarinet and piano has set the guidelines for this study, limiting the field of research to the music of female composers for this training. Therefore, this work can be very useful in the Repertoire classroom and, by extension, in the Clarinet classroom, since many times music by female composers is not worked on or programmed due to lack of knowledge or lack of access to sheet music. The creation of a catalog facilitates the integration of works that are not part of the "usual" repertoire of the instrument.

The acquisition and work of new repertoire has a positive effect on the Conservatories, since it expands the knowledge of the students, also reinforcing education in equality. Otherwise, we are collaborating, with a hidden curriculum, in creating a sexist education.

Keywords

womencomposers; clarinet & piano; equality; music

Trobant a faltar és el títol amb el que he anomenat el projecte de recerca que ens ocupa en aquestes *II Jornades d'investigació* al Conservatori Superior de Música de València (CSMV). Amb aquest encapçalament he volgut fer un joc de paraules envers la temàtica de la investigació: la creació d'un **catàleg d'obres de compositores per a clarinet i piano**.

Aquesta recopilació aspira a convertir-se en un document de referència, als centres

d'ensenyaments superiors de música, que facilite la consulta i la recerca de partitures de compositores, afavorint d'esta manera la seva inclusió a les "Guies Docents". I és que es troben a faltar a les nostres "Guies Docents" partitures escrites per dones.



Amb tot i això, aquesta recerca va de “trobar”, trobar partitures, fent referència també a l'art de compondre i interpretar a l'Edat Mitjana.

Cal dir que al gènesi de la recerca, pel que fa a la quantitat, la meua estimació diferia considerablement del resultat final. Per consegüent, ens hauria de sorprendre que el públic assistent, escàs encara que entusiasta, mostrara el seu desconeixement al respecte? Açò ens fa prendre esment de la necessitat de treballs com aquest. Necessitat, per altra banda, ja emmarcada en la Llei Orgànica 3/2007, de 22 de març, en la qual s'exposa que caldrà adoptar mesures que garantisquen la igualtat real: parant atenció, especialment, als currículs així com a l'ensenyament del paper de les dones en la història.

Feta la reflexió, serà necessari escometre el document que ens ocupa.

He plantejat el catàleg de dues maneres (per facilitar la seua consulta):

1. Índex d'obres (per qualsevol dels clarinets que conformen la família d'aquest instrument, amb piano).

2. Índex d'autores.

A més del nom de l'autora i el títol de l'obra, s'inclou edició (si l'obra està editada) de la partitura i/o de la gravació, així com l'enllaç a l'audio.

Com a resultat de l'estudi, descobrisc que al voltant d'unes vuitanta compositores han escrit per a clarinet i piano⁵. Esta informació s'obté a través de diverses fonts com editorials i fascicles especialitzats (Furore, Hildegard), pàgines web temàtiques (clarinet music by women composers) o el catàleg de partitures de La invisibilitat sonora⁶ que podem trobar a la biblioteca del CSMV.

Com el temps d'esta conferència n'és limitat, no és possible fer una exposició en que apareguen totes les compositores del llistat, de manera que en parlarem sols d'algunes. Altrament hi pot resultar monòton enumerar-les, per la qual cosa les presente fent causa comuna amb diverses temàtiques.

Alumnes de Nadia Boulanger. Nombroses foren les compositores al s.XX, així com compositors, que assistiren a les classes de la pedagoga francesa,

⁵ Investigació realitzada al curs 2021/22

⁶ Projecte d'investigació realitzat per Recerca sonora al CSMV.

malgrat que Bruno Monsaingeon les obvie al seu llibre “Mademoiselle. Conversaciones con Nadia Boulanger”. Parlem de les franceses i alumnes a la vegada de Messiaen, *Ida Gotkovsky* (1933) i *Betsy Jolas* (1926), d'altra banda la sud-africana *Priault Rainier* (1903-1986), amb concerts estrenats per Yehudi Menuhin o Jacqueline Du Pré entre altres, i també en parlem de la laudista suïssa *Suzanne Bloch* (1907-2002), pionera en el ressorgiment de la música antiga al s.XX.

...o **viola**. Diverses obres escrites per a clarinet poden ser interpretades indistintament amb la viola. Les sonates de les nord-americanes *Marion Bauer* (1882-1955), la qual juga un important rol, a principis del s.XX, per a la identitat musical americana, i la més contemporània *Jennifer Higdon* (1962). També l'alemanya, i alumna de Max Reger, *Johanna Senfter* (1879-1961) es troba en aquest apartat.

Noblesa. Descubrim també una Romanza escrita per una princesa alemanya, alumna de Brahms, *M^a Elisabeth de Sajonia-Meningien* (1853-1923), així com “Deux pièces”, de la vescomtessa *Clémence de Grandval* (1828-1907), alumna de Chopin i Saint-Saëns, la qual participa activament a la Société Nationale de Musique.

Pseudònims. No és d'estranyar que moltes dones, al món de la cultura, es vegeren obligades a utilitzar un pseudònim per poder fer-se un lloc en un univers predominantment masculí. És el cas de *Claude Arrieu* (1903-1990), nom amb el qual Ann Marie Simon és coneguda actualment, o Hermann Zenta, pseudònim que adopta la francesa i, probablement, clarinetista, alumna de Cesar Franck, *Augusta Holmès* (1847-1903).

Espanyoles. Representant a l'Estat espanyol, presente en esta exposició la “Sonata” de la valenciana, i professora, ja jubilada, d'este centre (CSMV), *M^a Ángeles López Artiga* (1939), els “Reflejos ibicencos” de la catalana *Carlota Garriga* (1937), i la “Evocazione rossiniana” de la madrilenya *Zulema De la Cruz* (1958).

Compositores del món. Més enllà d'Europa i Amèrica del Nord, on solem focalitzar l'atenció, *Eleanor Alberga* (1949), jamaicana, escriu el seu “Duo” extret de la Suite “Dancing with the shadow duo”, mentre que l'australiana i

poeta *Miriam Hyde* (1913-2005), alumna d'Arthur Benjamin, escriu una "Sonata in f minor" per a aquesta agrupació.

Pianistes i compositores. En este grup trobem la "Sonata" de la canadenc *Violet Archer* (1913-2000), així com diverses obres escrites, per a la formació que ens ocupa, per compositores com l'alemanya *Ruth Schontal* (1924-2006), xiqueta prodigi i alumna de Hindemith, o les franceses *Yvonne Desportes* (1907-1993), qui fou alumna de Cortot i de Dukas, i *Odette Gattenlaub* (1922-2014), alumna de Milhaud i Messiaen, guanyadora del Gran premi de Roma el 1948.

Clarinetista a+. I a més virtuosa d'este instrument, així com del violí. L'alemanya *Caroline Schleier* (1794-1837) va compondre una "Sonatina" per a clarinet i piano.

Clarinet baix. Dins del repertori que podem trobar per a clarinet baix i piano, cal destacar "Air 1972" de *Ivana Loudová* (Txèquia, 1941-2017), alumna de Messiaen i Jolivet.

De mare a filla. Este és un apartat que m'agrada especialment, ja que està molt normalitzat, en una societat patriarcal com la nostra, que les transmissions vocacionals passen de pares a fills i no tant que les filles hereten eixa passió per part de les mares. No és el cas de *Nicola Lefanu* (1947), anglesa, que segueix els passos de la seva mare, l'alumna de Vaughan Williams, *Elizabeth Maconchy* (1907-1994), coneguda pels seus 13 quartets de corda.

Cinema. És significatiu el desconeixement general que hi trobem en relació a les compositores que han escrit música per a cinema. Aquest treball m'ha permés descobrir eixa faceta d'algunes d'elles. *Germaine Tailleferre* (França, 1892-1983) fou membre de Les six, malgrat que sempre ha sigut prou invisibilitzada respecte als seus companys de grup. Va compondre la banda sonora d'algunes pel·lícules, igual que l'anglesa *Elisabeth Lutyens* (1906-1983) encara que aquesta s'especialitzà en pel·lícules de terror. Lutyens també és coneguda per donar a conèixer la música serial a Anglaterra.

A destacar... Un dels descobriments més satisfactoris d'esta recerca ha sigut el de *Grete von Zieritz* (1899-2001), austro-alemanya, pianista i alumna de Breithaupt. "Musik", per a clarinet i piano, destaca pel seu llenguatge modern i

complex. És necessari, a més a més, nomenar els seus “Japanische Lieder” per a orquestra i veu, escrits amb tan sols 20 anys.

Concert. En darrer lloc, presente a les compositores que escoltarem a continuació, en aquesta conferència-concert, amb la col·laboració d'alumnat de l'aula de clarinet així com de la meua companya, professora repertorista, Gemma Sanxis Mont.

Amb este programa he volgut mostrar una representació del que he exposat en esta comunicació.

Conclouré la meua intervenció parafrasejant a la directora de cinema, Isabel Coixet: *“Hay muchas, demasiadas artistas, que han quedado arrinconadas en el gueto que la posteridad ha reservado para las mujeres. Y es un deber ineludible, y un inmenso placer, descubrirlas y compartirlas”*. Moltes gràcies.

CONFERÈNCIA-CONCERT
Dimarts, 14 de febrer, 13 h Aula 109

Fantasia* Alba Francés Martínez, clarinet	Sarah Feigin Romances op.22 M ^a Amparo Molina Molina, clarinet
Diurno David Marco Bartual, cl. baix	Anne V. d'Almeida Concertino Josep Alòs Mínguez, clarinet
Solstice Montiel Sarrión Blay, cl en la	Theresa Martin Chinese ancient dances Samuel Hernández Astacio, clarinet
	Jeanine Rueff Chen Yi

*Gemma Sanxis Mont, piano
Paula Tamarit Fernández, piano



BIBLIOGRAFIA

BEER, A. Armonías y suaves cantos. Las mujeres olvidadas de la música clásica. Barcelona: Acantilado, 2019.

- BOTELLA NICOLÁS, A.M. Música, mujeres y educación. Composición, investigación y docencia. València: Universitat de València, 2018.
- GREEN, L. Música, género y educación. Madrid: Morata, 2001.
- PALMA, V. Femení i singulars. Històries de dones i música. Barcelona: Huyguens, 2018.
- PENDLE, K. Women in music. A research and information guide. NY: Routledge, 2005.
- SOLER CAMPO, S. Mujeres músicas. Dificultades, avances y metas a alcanzar en el siglo XXI. Castelló: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2019.
- VVAA (Edición de Marisa Manchado). Música y mujeres. Género y poder. Madrid: Ménades editorial, 2019.
- VVAA: Compositoras españolas. La creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad. Ministerio de Igualdad, 2008.

UN MOTET DE JOAQUIN GARCIA (ANNA C. 1710 – LAS PALMAS 1779)

Dr. D. Rafael Cuéllar Francés

Conservatori Superior de Música “Joaquín Rodrigo” de València

Resum

La present ponència ha versat al voltant de la interpretació i estudi d'un motet inèdit del mestre de capella valencià Joaquín García (Anna c. 1710- Las Palmas 1779). Es tracta del motet *Christus factus est*, compost en 1770. Hem afegit una breu informació biogràfica i hem analitzat tant la lletra com la música. A conseqüència d'aquesta anàlisi hem pogut comprovar com per al mestre d'Anna, la utilització de diferents recursos retòrics pot ser el principal element exegètic del seu llenguatge musical des de diferents vessants, tant harmòniques com melòdiques o formals. Així mateix, el misticisme implícit a aquesta composició vincula el personatge amb el moviment filo jansenista a la València del s. XVIII.

Paraules clau

J. García ; motet ; retòrica ; filo jansenisme; modalitat-tonalitat.

Resumen

La presente ponencia ha versado en torno a la interpretación y estudio de un motete inédito del maestro de capilla valenciano Joaquín García (Anna c. 1710- Las Palmas 1779). Se trata del motete *Christus factus est*, compuesto en 1770. Hemos añadido una breve información biográfica y hemos analizado tanto la letra como la música. Como consecuencia de este análisis hemos podido comprobar cómo para el maestro de Anna, la utilización de diferentes recursos retóricos puede ser el principal elemento exegético de su lenguaje musical desde diferentes vertientes, tanto armónicas como melódicas o formales. Asimismo, el misticismo implícito a esta composición vincula al personaje con el movimiento filojansenista de la Valencia del s. XVIII.

Palabras clave

J. García; motete; retórica; filojansenismo; modalidad-tonalidad.

Abstract

This paper has dealt with the interpretation and study of an unpublished motet by the Valencian chapel master Joaquín García (Anna c. 1710- Las Palmas 1779). This is the motet *Christus factus est*, composed in 1770. We've added a brief biographical information and analyzed both the lyrics and the music. As a result of this analysis, we have been able to verify how for Anna's maestro, the use of different rhetorical resources can be the main exegetical element of his musical language from different aspects, both harmonic and melodic or formal. Likewise, the mysticism implicit in this composition links the figure with the philo-Jansenist movement of eighteenth-century Valencia.

Keywords

J. García; motet; rhetorical; filo-Jansenism; modality-tonality.

1. INTRODUCCIÓ

La present ponència començà amb la interpretació del motet a càrrec del cor del CSMV juntament amb l'aula d'oboè i sota la direcció dels alumnes de direcció coral del conservatori. Tot tutelat pels professors Nadia Stoyanova, Francesc Gamón i jo mateix.

1.1 Qui és Joaquín García?

La primera qüestió que hem abordat, ha sigut donar a conèixer la figura d'aquest important mestre de capella valencià.

Joaquín García naix a Anna prop de 1710. És fill d'un agricultor d'aquest poble de La Canal de Navarrés anomenat Antonio Garcia i de Josefa Sanchis. Al poc de nàixer, sa mare mor i son pare es torna a casar amb Francisca Gil, amb qui tindrà una filla, Mariana Garcia (1712-1784). Amb ella pledeja Joaquín per l'herència de son pare. Es conserva a l'Arxiu Municipal d'Anna l'acta de *División de los bienes de Antonio Garcia*, realitzada per l'escrivà Miguel Juan Polop a 1766.

De son pare sabem que ostentà diferents càrrecs de responsabilitat local, sent alcalde ordinari, regidor i *alguacil* en diferents moments des de 1712 fins a 1732. Com que el moment històric és especialment convuls (a 1707 s'implanta el decret de nova planta i amb ell l'annexió del Regne de València al de Castella), al poble d' Anna es realitzà una inspecció fiscal per tal de conèixer si s'estava aplicant o no les noves lleis (visita de residència). Com que no era així, son pare fou condemnat i tingué que pagar el deute que tenia amb el senyor feudal del poble. Aquesta condemna es feu efectiva en 1734, a l'any següent Joaquín està a les Illes Canàries. No tornaria al seu poble.

1.2 Formació

No tenim proves concloents d'on es forma el mestre d'Anna, però sí que hi ha indicis que el relacionen amb el seu més pròxim entorn geogràfic.

A la Seu de Xàtiva no hi consta a cap document, excepte a una relació d'obres (papers de Portell), on es menciona una missa de difunts composta a 1756 per Garcia sense especificar nom, malauradament perduda. Malgrat tot, la música d'aquesta institució és progressista i té una important carrega italianitzada (Bombi, 2002) puix Josep Portell (mestre de capella entre 1728 i 1756) abans havia estat també mestre a Roma en Santa Maria in Trastevere.

Al Reial Col·legi Corpus Christi de València hi ha quatre villancets de Garcia a l'arxiu, però malauradament estan perduts.

A la Catedral de València no hi trobem a Garcia com a membre d'aquesta institució, però aquest músic sí que reutilitzà lletres de composicions dels mestres de la capella metropolitana Pere Rabassa i Josep de Pradas. Així mateix, també emprà lletres que Luis Lopez, mestre de capella de l'església de Sant Martí, havia musicat abans, obrint la possibilitat de la seua pertinença o formació a qualsevol de les grans esglésies parroquials valencianes amb capella pròpia (Sant Martí, Sant Esteve o els Sants Joans) (Villalmazo, 1992).

1.3 Contractació

El que sí sabem és que és contractat a Madrid per oposició i exprés desig del Cabildo catedralici de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria.

A les actes d'aquest cabildo consta que el nou mestre havia de ser contractat a qualsevol de les següents institucions (Lola de la Torre, 1964):

A la Capella Reial, Joaquín Garcia no va pertànyer a aquesta institució.

Al Convent de l'Encarnació, tampoc trobarem cap vincle amb el nostre autor.

Al Convent de *Las Descalzas Reales*. A aquesta institució, el confessor de l'abadessa d'aleshores, Maria Ana de Àustria (neta de Felip IV i del pintor Jose de Ribera *l'españolito*) en 1735, és Miguel Sarrión, fill d'Anna. Aquesta

abadessa li regalà un *Lignun Crucis* a Miguel Sarrion que ell donà a la parròquia d'Anna en 1735 (Rausell, 1942). Creguem que aquesta pogué ser la porta que facilità la contractació de Joaquín Garcia per anar a Las Palmas.



Figura 1. Lignun crucis a la sagristia de l'església parroquial d'Anna

1.4 Mestre de capella a la catedral de Santa Ana a Las Palmas de Gran Canaria.

Joaquín Garcia arriba en setembre de 1735. El seu magisteri a Las Palmas el dividirem a la nostra tesi en tres fases (Cuéllar, 2014)

De 1735 a 1739: Caracteritzada per una important crisi econòmica a l'illa i per problemes continuats amb la capella per qüestions estètiques i disciplinàries.

De 1739 a 1760: es produeix l'estabilització personal pel matrimoni amb Antonia Vélez de Osorio, filla del *teniente de corregidor* de l'illa de La Laguna i de Tenerife Fernando Vélez de Valdivieso. Amb ella té tres fills: Agustín que serà retor agustí, Fernando que fou comptable i Josepha. La situació econòmica general millora, però continua tenint problemes amb la capella i amb el cabildo per la possessió de la seua obra. Des de 1748 li estan demanant que lliure les parcel·les. Ho farà en 1756. La mort de son pare es produeix a aquest mateix any i començà el litigi amb la seua germana Mariana per l'herència.

De 1760 a 1779. Comença el seu declivi físic. Contrau quartanes- paludisme. La infecció per malària és recurrent i l'afectà fins a la seua mort. Com a conseqüència, hi ha una disminució en la producció musical i ha de demanar sovint permisos i llicències per absentar-se de la capella (Lola de la Torre, 2004). Mor el 15 de setembre de 1779.

2. EL MOTET CHRISTUS FACTUS EST

El motet *Christus factus est* és compost per a la litúrgia del Dijous (i dimecres) Sant de 1770. S'interpreta després de l'epístola i abans de l'evangeli. Havia sigut compost amb dos finals: un pel dimecres i altre pel dijous sant.

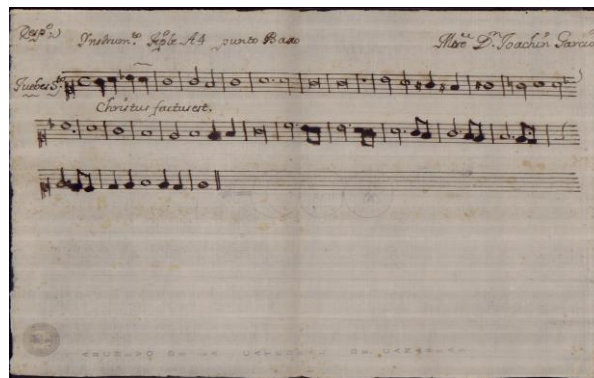


Figura 2. Particella instrument de tiple del motet *Christus factus est*

La lletra del motet *Christus factus est* és un passatge de la carta de sant Pau als filipencs (2,8-9) que s'utilitza com a Gradual en la litúrgia catòlica, al ritu romà, el Dijous Sant (Regan, 2020).

*Christus factus est
pro nobis obediens
usque ad mortem,
mortem autem crucis.⁷*

És compost per a quatre veus (tiple, alto, tenor i baix), amb instruments (instrument de tiple, instrument tenor, arpa i clavicèmbal). La capella canària,

⁷ Crist es tornà obedient per nosaltres fins la mort, i la mort en la creu. [La traducció és nostra].

en aquest any, està formada per: el mestre de capella, dos organistes, violí, violó, arpa i tres baixonistes, sis músics de veu (que poden ser instrumentistes), dos tiples, un mestre de *mozos de coro* i el cor de xiquets que en eixe moment són quinze.

2.1 L'harmonia i la retòrica

L'harmonia utilitzada és modal i hem pogut comprovar que hi ha una relació directa entre el mode, el seu significat retòric (Nassarre, 1724) (Tosca, 1754), i el contingut semàntic del text. Així:

1a Secció: *Christus factus est pro nobis*. Crist va ser fet per a nosaltres. Mixolidi en do. Per a Tosca: “*iracundo y motivador de semejantes pasiones*” i per a Nassarre “*sus influencias son causar [...] aflicciones, llantos, suspiros y toda tristeza y melancolia*”.

2a Secció *Obediens*, obedient. Hipomixolidi en la. Per a Tosca és “*serio y para cosas graves*” i per a Nassarre “*tiene mayor fuerza sus influencias en sugetos apacibles, humildes y mansos de corazón*”, és a dir: obedients.

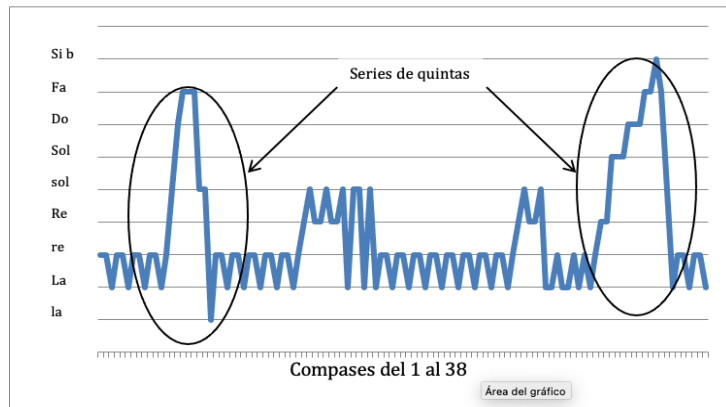
3a Secció *Usque ad mortem*. Fins a la mort Mixolidi en do, per “*aflicciones, llantos, suspiros...*” molt relacionat amb la Passió i mort de Crist

4a Secció *Mortem autem crucis*, la mort de la creu. En do major, mode jònic o XI per a Tosca per a “*danzas y cosas semejantes*”. La selecció d'aquest mode per a l'últim vers està relacionada amb el fet que aquest és un final afegit sols per al Dijous Sant, quan té lloc el Sant Sopar. La institució de l'Eucaristia és un motiu d'alegria per als cristians catòlics, molt especialment per als filòsofs jansenistes.

2.2 L'harmonia i l'estètica

Des d'un punt de vista més estètic, el gran avantatge que oferia l'ús de la modalitat és que l'harmonia no té per què ser jerarquitzada pels centres tonals (I, IV i V) i els acords que generen. Amb la utilització del mode, els acords triada menors produïts per l'escala modal, es poden convertir en majors si funcionen com a dominant del següent. L'exemple següent correspon a

l'harmonia que utilitza Joaquín García al villancet *Para qué Dios amante* E/VI-10 (del compàs 1 al 38). Aquest passatge és tonal, en re menor, i com veiem està basculant entre els acords de La major-re menor (V-I), i Re major-sol menor (V-I), més dos cercles de quintes (*fortspinnung*).



Esquema. 2

Figura 3. Esquema harmònic del villancet *Para que Dios amante*

L'esquema harmònic del motet *Christus factus est* és més complex. Ho podem veure a la següent imatge. L'eix vertical conté cadascun dels acords utilitzats per Joaquín García en aquest motet; hem elegit una disposició per quintes diferenciant acords majors (majúscula la inicial *Do, Re...*) de menors (minúscula *re, sí...*) i especificant acords amb 7a (majúscula quan té funció de dominant i minúscula quan surten a conseqüència d'un retard). L'eix horitzontal és l'evolució d'aquests acords en cada temps de la composició.

La visualització d'aquest, i comparant-lo amb l'esquema tonal abans vist, ens evidencia la complexitat i riquesa harmònica de l'ús modal. Després, i incorporant la lletra, veiem com cada vers és harmonitzat en diferents modalitats, i finalitzat per una cadència plagal, en l'àmbit de Sol, Mi, Do i Do (V grau de mixolidi en do, V grau hipomixolidi en la, I grau mixolidi en do, i I grau de jònic en do -Do major).

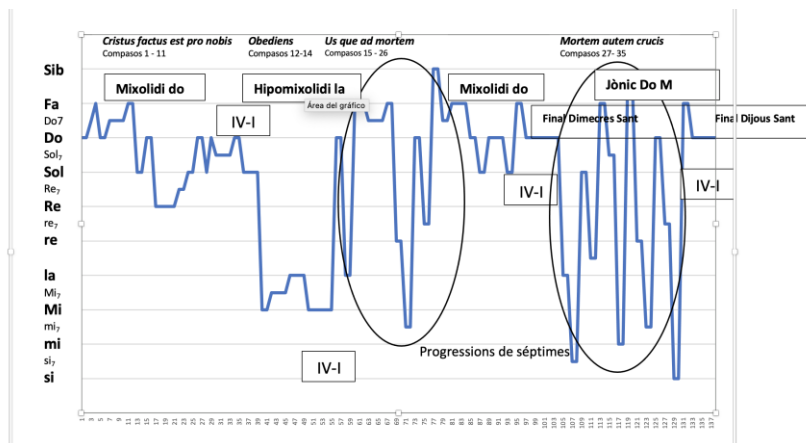


Figura 4. Esquema harmònic del motet Christus factus est

2.3 La melodia

La melodia d'aquest motet és senzilla, d'inspiració gregoriana. No inclou cap ornamentació (tant present a altres músiques de Joaquin Garcia). Utilitza llargs melismes i alguns elements retòrics: sinonímia, catàbasi i efecte visual de creus.

2.4 És Joaquín Garcia un místic o un filo jansenista?

El filo jansenisme és un corrent o moviment filosòfic-teològic que naix al nord d'Europa (Països Baixos i França) al segle XVII i que té una molt important presència a la València del s. XVIII. L'origen d'aquest és la publicació de dos tractats teològics: *Agustinus* a 1643 de Cornelius Jansen i *De la comunió freqüent* a 1648 d'Antoine d'Arnauld. Aquestes publicacions donaran cos a una reinterpretació il·lustrada del dogma catòlic. Els escrits tracten el problema de la gràcia baix el prisma del pessimisme antropològic agustinianà, així com, com cal comportar-se des d'un punt de vista pràctic (Llidó, 1993).

Aquest moviment, a València té una rellevant presència. Surten personatges molt influents com el bisbe Josep Climent (cap d'aquest pensament a València), Alonso Cano, Pérez Bayer, Felix Amat, Gregori Mayans... Però també tots els retors del s. XVIII i també els músics formats a les capelles religioses valencianes.

Recordem que la patrona de València en aquest moment és la Verge de Gràcia i que el convent de Sant Agustí d'aquesta ciutat és una de les institucions religioses més importants del cap i casal. Els agustins foren l'orde religiós que acompanyà a Jaume I durant la reconquesta.

A la vida de Joaquín García hi trobem molts comportaments propis dels seguidors d'aquest corrent:

El seu fill primogènit és anomenat Agustí, i ordenat sacerdot als l'orde dels agustins

Ell és confrare major de la festivitat de la Verge de Gràcia.

Està soterrat a l'església del convent de Sant Agustí a Las Palmas de Gran Canaria

Es nega a combregar amb la resta de la capella i és per això és repetidament amonestat pel cabildo.

Així mateix, a la seua obra trobem tant l'ús de la retòrica musical en pro d'aquests ideals, com l'ús de lletres que responen a aquests postulats.

2.5 Altres músiques de Joaquín García

També, i finalitzant la ponència, hem escoltat música italianitzada (la cantada *Noble y Magestuosa Arquitectura*) i música amb fortes influències populars (villancet *Ah del rebaño*).

3. CONCLUSIONS

L'audició i l'estudi d'aquesta peça ens ha permès conèixer al mestre d'Anna. També hem escodrinyat pel context sociocultural al qual pertany Joaquín García, tant a València com a Las Palmas de Gran Canaria. L'anàlisi musical, estètic i retòric d'aquesta composició ens ajuda a situar al personatge prop dels postulats filo jansenistes, tan presents a la València del s. XVIII.

Si afegim que la interpretació per part del cor del CSMV i alumnes de l'aula d'oboè ha sigut brillant, tot ens ha ajudat a recuperar i gaudir d'una xicoteta part

del ric patrimoni musical que encara està per descobrir i editar d'aquest compositor valencià.

4. REFERÈNCIES

- BOMBI, A. (2002): Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia, *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, N° 17, pp. 591. 2002.
- CUÉLLAR, R. (2014): *El maestro de capilla Joaquín García (Anna c.1710 - Las Palmas 1779)*. Tesis doctoral: Universitat Jaume I de Castelló.
- DE LA TORRE, L. (1964): El Archivo de Música de la Catedral de las Palmas, I, *El museo canario*, Año XXV, enero-diciembre.
- DE LA TORRE, L. (2004): Documentos sobre la música en la Catedral de Las Palmas (1761-1780), *El museo canario*.
- LLIDÓ, J. (1993): *Isabel Ferrer i el seu temps: Castelló al segle XVIII*. Castelló. 1993 Ed. Diputació de Castelló.
- NASSARRE, P. (1724): *Escuela Música, según la práctica moderna*, Zaragoza, Herederos de Diego Larumbe.
- RAUSELL, V. (1942): *Apuntes Históricos de la Villa de "Anna". Diócesis y Provincia de Valencia*, original mecanografiado.
- REGAN, P. (2020): *De Adviento a Pentecostés: Historia, teología, liturgia y espiritualidad a la luz del misal Romano*, Barcelona, Ed. Centre de Pastoral litúrgica, 2020.
- TOSCA, T. (1754): *Compendio Matemático. Tratado VI de la música especulativa, y práctica*. Valencia, Antonio Bordazar.
- VILLALMAZO, J. (1992): *La música en la parroquia de los Santos Juanes en Valencia durante el siglo XVIII*. Valencia, Ed. Generalitat Valenciana.

LA OBRA PARA PIANO DE JAVIER COSTA

Dr. D. Bartomeu Jaume Bauzá, Conservatorio Superior de Música de València

D. Xavier Torres Cuenca, Conservatorio Superior de Música de Castellón

Dr. D. Javier Costa Císcar, Conservatorio Superior de Música de les Illes Balears

Catálogo de obras

Preludis de tardor (2003). Piano solo (aprox. 10')

Deciso

Expresivo

Intenso

Cantabile

Mesto

Miniaturas de espejo (2017). Piano a 4 manos (aprox. 8')

Lento

Inquieto

Calmo

Fluido

Donde habite el olvido (2010). Piano solo (aprox. 9')

Calmo

Desolado

Intenso

Mesto

Amplio

Preludios efímeros (2011). Dos pianos (aprox. 9')

Rítmico

Resonante

Cantabile

Amplio

Agitado

Estels del somni (2006). Piano solo (aprox. 10')

L'estel nu

L'estel daurat

L'estel metàl·lic

L'estel irisat

L'estel lleuger

Remember me!! (2021). Piano solo (aprox. 8')

Textos leídos por el compositor:

Preludis de tardor

Constituye la primera obra que escribo para piano. Cinco gestos sonoros se desarrollan en cinco breves movimientos, que poseen cada uno un sesgo, ambiente, clima e intención expresiva diferentes, aunque edificados sobre una característica común: la enfatización del intervalo de tercera como elemento sintáctico. Música intimista que nace desde la resonancia del piano y desde las imágenes sonoras que esta resonancia es capaz de sugerir. El título de la obra pretende expresar esa fisonomía de piezas libres, sin plan formal prefijado -ya desde antiguo asignada a las piezas tipo Preludio- y hace referencia además a la estación del año en que fueron compuestas (otoño de 2003). La obra está dedicada al pianista Bartomeu Jaume quien la estrenó en el ciclo *Hui hui música* en la sede de la SGAE de Valencia en Marzo de 2004.

Donde habite el olvido

La poesía de Luis Cernuda, en concreto su poemario *Donde habite el olvido*, motiva la creación de esta obra de título homónimo. La nostalgia de un mejor pasado, la ensoñación de los días que fueron felices, el deseo de olvido, la renuncia inevitable a todo lo querido, sugerencias implícitas en los versos de Cernuda, constituyen aquí poso programático de esta colección de cinco

piezas para piano solo. Escrita entre los meses de Noviembre de 2010 y Enero de 2011, por encargo del pianista Xavier Torres a quien figura dedicada y que la estrenó en el Palau de les Arts con motivo del *IV Festival del Mediterrani*.

Miniaturas de espejo

La resonancia del piano de nuevo se constituye en el elemento sonoro que define y completa estas cuatro piezas para piano a 4 manos (*Lento, Inquieto, Calmo y Fluido*), resonancias como ecos transformados en un juego de imitaciones, espejos e intenciones que da nombre a su título. Escrita entre los meses de Febrero y Mayo de 2017, está dedicada al dúo *Iberian&Klavier* formado por Laura Sierra y Manuel Tevar quien la estrena en el *Festival Internacional de Música Contemporánea de Córdoba* (2019).

Estels del somni

La obra posee cinco movimientos: *L'estel nu, L'estel daurat, L'estel metàl.lic, L'estel irisat, L'estel lleuger*. En el marco del *57 Congreso Internacional de Astronáutica*, celebrado en Valencia en Septiembre de 2006, se estrena la obra por el pianista Bartomeu Jaume. Había sido compuesta durante la primavera de ese mismo año y formó parte del ciclo *Música y Estrellas*, organizado por el IVM (*Institut Valencià de la Música*). Cada pieza posee un título que pretende evocar una sonoridad diferente: *desnuda, dorada, metálica, irisada y ligera*. Música que nace desde el gesto instrumental y sonoro, como elemento primigenio a desarrollar. En este sentido, la obra constituye una continuación de *Preludis de tardor*, escrita tres años antes. Incluso, existe una clara aproximación al primero de los Preludios, que aquí se constituye como una novedosa relectura en *L'estel lleuger*. La posibilidad de escuchar juntas estas dos obras, favorece la intención expresiva, unitaria y cohesiva que poseen. La obra está dedicada a Jesús Piles.

Remember me!! *

El aria final de la ópera *Dido y Eneas* de Henry Purcell (el *Lamento de Dido*) una de las más bellas arias de la historia de la música, inspira esta breve pieza

para piano en donde el *melos* del aria aparece transformado en una nueva configuración lineal. El contenido dramático del texto también gravita en la obra, subrayando el momento álgido en el que Dido exclama: *Remember me, remember me!!!*, expresión que da título a la pieza. La memoria, el recuerdo (expresión desgarrada en el aria) se convierte aquí en metáfora, en el elemento fundamental del discurso musical creado, en el que se juega con el recurrente uso de determinados rasgos melódicos que cohesionan y unifican la pieza. La obra finaliza, a modo de icono, con una breve cita elaborada de un fragmento de la propia aria. Escrita en Octubre de 2021. Está dedicada a Xavier Torres.

***Preludios efímeros* ***

Cinco caracteres, *rítmico, resonante, cantabile, amplio y agitado*, con rasgos e intenciones musicales diferentes articulan esta obra para dos pianos. La capacidad de resonancia del instrumento, se constituye en el elemento aglutinador de los cinco movimientos, expresando cada uno de ellos una manera diferente de *sonoridad pianística*. Este recurso de la resonancia, acumulativa mediante el uso del pedal, adopta su más estricto sentido en la segunda pieza *Resonante*, pero también en la tercera *Cantabile*, en donde el *sombreado* de la melodía se constituye en elemento generador; o incluso en la cuarta pieza, *Amplio*, donde la imitación en canon nace desde la propia idea de resonancia: el primer piano hace *resonar* un poco más tarde la música del segundo piano.

El título de la pieza intenta expresar precisamente lo efímero de la resonancia en el piano, en el fondo metáfora de lo efímero en todo aquello que tenga que ver con la belleza e incluso con la vida.

La obra se escribe en 2011, por encargo del dúo Albert Díaz y Xavier Mut, profesores de piano del *Conservatori Superior de les Illes Balears*.

*Estreno absoluto

APROXIMACIÓN A LA FIGURA Y OBRA DE JOSEP SANZ BIOSCA (*1946) A TRAVÉS DE SU OBRA PARA VOZ Y PIANO

D^a. Laïla Sophia Barnat

Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia

Resum

Josep Sanz Biosca (*1946) va ser durant més de trenta anys professor de transcripció, repentització i improvisació del Conservatori superior de música de València. És pianista, compositor i escriptor. Va ser membre del Trio Pro Música, Duo Àries, director de cor, orquestres juvenils i bandes a tota la Comunitat Valenciana.

A banda dels seus treballs compositius per a piano, veu, música de cambra, banda, és autor de nombrosos arranjaments per a diferents agrupacions instrumentals. És, a més, autor de diversos textos sobre temes com la música, el teatre o la poesia.

En aquest estudi performatiu d'una selecció d'obres del repertori vocal de Josep Sanz Biosca, pretenem aproximar-nos a la figura del compositor d'Ontinyent realitzant i publicant un estudi sobre ell, donant a conèixer més precisament les cançons per a piano i veu escrites sobre poemes d'Ausiàs March, Vicent Andrés Estellés, Joan Fuster, Antonio Gómez i Josep Sanz Biosca, i fent com a colofó del treball de recerca un enregistrament i un concert al CSMV.

Paraules clau

Josep Sanz Biosca; compositor valencià; cançó; música per a cant i piano; patrimoni musical valencià.

Resumen

Josep Sanz Biosca (*1946) fue durante más de treinta años profesor de transcripción, repentización e improvisación del Conservatorio superior de música de Valencia. Es pianista, compositor y escritor. Fue miembro del Trio Pro Música, Duo Aries, director de coro, orquestas juveniles y bandas en toda la Comunidad Valenciana.

A parte de sus trabajos compositivos para piano, voz, música de cámara, banda, es autor de numerosos arreglos para distintas agrupaciones instrumentales. Es, además, autor de varios textos sobre temas como la música, el teatro o la poesía.

En este estudio performativo de una selección de obras del repertorio vocal de Josep Sanz Biosca, pretendemos aproximarnos a la figura del compositor de Ontiniente realizando y publicando un estudio sobre él, dando a conocer más precisamente sus canciones para piano y voz escritas sobre poemas de Ausiàs March, Vicent Andrés Estellés, Joan Fuster, Antonio Gómez y Josep Sanz Biosca, y realizando como colofón del trabajo de investigación una grabación y un concierto en el CSMV.

Palabras clave

Josep Sanz Biosca; compositor valenciano; canción; música para canto y piano; patrimonio musical valenciano.

Abstract

Josep Sanz Biosca (*1946) was for more than thirty years a teacher of transcription, sight-reading and improvisation at the Valencia Superior Conservatory of Music. He is a pianist, composer and writer. He was a member of the Trio Pro Música, Duo Aries, choir, youth orchestras and bands conductor throughout the Valencian Community.

Apart from his compositional works for piano, voice, chamber music, band, he is the author of numerous arrangements for different instrumental groups. He is also the author of several texts on topics such as music, theater or poetry.

In this performative study of a selection of works from the vocal repertoire of Josep Sanz Biosca, we intend to approach the figure of the composer from

Ontiniente by publishing a study on him, focusing more precisely on his songs for piano and voice written on poems by Ausiàs March, Vicent Andrés Estellés, Joan Fuster, Antonio Gómez and Josep Sanz Biosca, and making a recording and a concert at the CSMV as the culmination of the research work.

Keywords

Josep Sanz Biosca; Valencian composer; song; music for voice and piano; Valencian musical heritage.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como intención acercar la figura de Josep Sanz Biosca y poner en valor tanto su vida como intérprete, profesor, director de orquesta y de banda, como su obra compositiva, centrándose en sus composiciones para piano y voz. También, tratándose de un estudio performativo, se pretende ofrecer una conferencia / concierto con ocasión de las Jornadas de Investigación del Conservatorio Superior de Música de Valencia previstas para febrero del 2023.

1.1. Motivación, justificación e interés del tema

Mi relación con Josep Sanz Biosca me ha ciertamente influenciado a la hora de elegir este tema de investigación. Tengo la suerte de tenerlo de suero desde hace más de 17 años. Esta proximidad me motivó a querer dejar por escrito un estudio sobre él, y a poder interpretar sus obras para piano y voz. Siendo profesora de repertorio con voz en el Conservatorio Superior de Música de Valencia desde febrero del 2016, y pianista apasionada por el repertorio vocal desde el primer día que tuve la oportunidad de acompañar a un cantante, tengo un especial interés en llevar a cabo este proyecto. En el año 2011, ya quise acercar al público las partituras vocales de “Pep” -como toda la gente que lo conoce le llama- en un concierto en el Café Mercedes de la calle Sueca en Valencia, con mi amiga, la excelente cantante Dolores Lahuerta, quien fue además alumna de nuestro compositor y quien no dudo ni un momento en “dar

vida” a estas canciones, recopiladas para este recital combat, como lo quiso llamar Pep.

Desde entonces, tenía muchas ganas de retomar el estudio -delicado y difícil- de los poemas puestos en música por Sanz Biosca de Ausiàs March, Vicent Andrés Estellés, Joan Fuster, Antonio Gómez y del propio Josep Sanz Biosca. Hacerlo en el contexto del conservatorio, y poder compartir la experiencia con mis compañeros a la vez que dar a conocer a los alumnos y alumnas de canto no solamente la música de Josep Sanz Biosca, sino también el poder trabajar de primera mano con un compositor actual, me pareció una justificación más que suficiente para este estudio.

Además, en la actualidad, no existe ningún escrito que ofrezca una aproximación a la figura y la obra de Josep Sanz Biosca, a pesar de que haya compuesto una cantidad notable de obras, y haya escrito él mismo varios libros de poemas y relatos. Se han realizado varios estrenos de sus obras, a parte del concierto que yo misma interpreté hace 10 años, pero ninguna grabación profesional y de calidad de las doce canciones que tiene escritas.

Más adelante, en estas paginas, espero poder hacer entender, más allá de mi motivación -muy- personal, el porqué la obra de Josep Sanz Biosca debería de ser considerada como de las obras más interesantes del panorama musical actual, y sin duda, de nuestro panorama musical valenciano.

1.2. Objetivos

En las páginas que siguen nos proponemos, como objetivo principal, dar a conocer la figura del músico valenciano pluri-facético Josep Sanz Biosca.

Por otro lado, los objetivos secundarios serán:

Reivindicar la figura de Josep Sanz Biosca y ofrecer una versión coherente de sus canciones sobre poemas de Ausiàs March, Joan Fuster, Vicent Andrés Estellés y Josep Sanz Biosca. Fomentar el conocimiento de la figura de Josep Sanz Biosca en las enseñanzas profesionales y superiores de música. Reivindicar la importancia del estudio de nuestro patrimonio musical Valenciano. Comprender las exigencias técnicas de este repertorio. Entregar

unas perspectivas la más fielmente posible acorde a las intenciones, expresivas, estilísticas e interpretativas del compositor. Acompañar el trabajo de una conferencia, concierto y grabación. Completar el estudio con la creación de una página web personalizada a fin de recopilar toda la información encontrada sobre Josep Sanz Biosca y ofrecer un acceso rápido y ameno a cualquier persona interesada en su obra y su persona.

1.3. Agradecimientos

Me gustaría agradecer a todas las personas que, con ilusión y cariño, contestaron a las preguntas que les hice sobre Josep Sanz Biosca. Sabéis que Pep es una persona humilde quien tiene a veces un “conflicte amb el melic”, y no hubiera podido conseguir hablar de él sin vuestra aportación a su “mosaico” musical y personal. Gracias en especial a Mamen y Albert, y como no, a Pep, por ser un músico único, un artista con una caja llena de sorpresas y un padre, marido, suegro y abuelo de excepción.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y MARCO TEÓRICO

Lo primero que hay que decir es que no existen obras biográficas sobre Josep Sanz Biosca. Por esto, tuvimos que encontrar toda la información disponible sobre el compositor y sus obras, o bien a través de fuentes directas (preguntando al compositor su currículum completo, pidiendo el tener acceso a todas sus composiciones, arreglos, tanto como sus escritos), o a través de internet o de grabaciones particulares para hacernos con todo el material existente de la obra de Sanz Biosca.

También existen unos videos en YouTube del propio compositor y de otros intérpretes interpretando algunas de sus obras.

Nos sirvieron para profundizar en el entendimiento del lenguaje y de la manera de ser de Josep Sanz sus escritos, tanto su libro *Da Capo Mestre !* (L'eixam edicions, 1999) como su libro de poesía *Pça. De Nàpoles i Sicília* (encants, puces i il.luminats) (Edición Sanz Biosca, Josep. 2008), o su

traducción del libro de Charles Baudelaire Les flors del mal (Edición Neopàtria, 2019).

3. MARCO METODOLÓGICO

A la hora de abordar este trabajo de investigación hemos destinado una primera fase a la recopilación de partituras y a la escucha de las interpretaciones de las obras disponibles en YouTube. De esta manera, hemos podido tener una visión global de su obra y entender mejor su lenguaje.

Después de contactar con el autor y obtener el material disponible, hemos definido los objetivos principales y secundarios sobre los que trataremos en las páginas que siguen de este monográfico.

Hemos centrado una segunda fase al acercamiento biográfico de Josep Sanz Biosca para tratar de conocer los rasgos más destacables de su vida personal y la trayectoria de su carrera profesional. Para ello, hemos pedido al propio compositor de mandarnos su curriculum.

Simultáneamente, para seguir adentrándonos en la figura de nuestro protagonista, hemos podido hacer una entrevista, no solamente a Josep Sanz Biosca, sino a personas de su entorno familiar y profesional, tanto del mundo clásico como jazzístico.

Para llevar a cabo este estudio, también se ha tenido que planificar el estudio de las obras y queda por organizar la repartición del repertorio según las voces del alumnado del Conservatorio Superior de Música de Valencia que colaboraron al concierto en febrero del 2023. Durante aquella ocasión, interpretamos las obras elegidas viendo las anotaciones que figuran sobre la fuente musical y ayudándonos de este escrito sobre el compositor y su estilo. Planificamos varios ensayos antes de pedirle al propio compositor de ayudarnos con la interpretación de sus canciones. Este proceso creativo e interpretativo culminó no solamente en una pequeña conferencia ilustrada por la interpretación de las obras vocales de Josep Sanz Biosca, sino también en su grabación, creando un contenido disponible para todos en internet. Esta

grabación pretende servir como herramienta a intérpretes que en el futuro quieran interpretar las obras vocales del compositor de Onteniente.

Finalmente, la última fase de este monográfico ha consistido en una valoración general de toda la información recopilada y del trabajo realizado que hemos plasmado en las conclusiones de este trabajo.

4. LAS MULTIPLES FACETAS DE JOSEP SANZ BIOSCA

4.1. Biografía del artista y entrevista personal

Cuando le pedí a Pep su curriculum, no me llegó la biografía típica que podríamos encontrar en una entrada de wikipedia por ejemplo. Lo que me llegó fue una biografía la más concisa posible, pero llena de lirismo y de humor. Estas dos características podrían ser unas de las que mejor define no solamente la música de Pep, sino también su manera de ser. Por esta razón, nos pareció que la mejor manera de empezar a entender qué personalidad tiene el artista compositor Josep Sanz Biosca es simplemente añadir aquí su biografía, redactada por él.

Currículum vitae (síntesi).

Ontinyent, maig del 1946. Estudià solfa i trompa a l'escola de la banda Unió Artístico Musical del poble. Féu piano i trompa (a cavall entre Ontinyent i València), i direcció i composició —que no acabà, li pillà la mili pel mig— al Conservatori de València. Fou músic d'orquestrina (Amadeo y sus Muchachos, Los 5 Ros), organista d'església, pianista acompanyant, membre del Trio de Cambra Pro Música, pianista free lance en l'Orquestra Municipal de València, membre (amorós) de l'històric Dúo Aries, director de cor, banda, orquestra juvenil, teclista en el grup de Lluís el Sifoner, etcètera. Finalment, oposità, guanyà una plaça de professor al Conservatori, es casà (amb l'altra membre amorosa de l'històric Dúo Aries), tingueren fills, s'apostentà. Al Conservatori, com a professor titular defengué a mort (no morí ningú, però hi hagueren plors), fins a jubilar-se, la instructiva, polimorfa, marejadora, utilíssima assignatura de Repentització, Transposició, i Acompanyament.

A continuación, y siguiendo la misma línea, podremos adentrarnos más aun en el mundo intelectual de nuestro compositor gracias a esta entrevista personal, que realizamos pensando en este estudio.

Entrevista a en Josep Sanz Biosca

- Com vas començar amb la música? Existeix alguna tradició a la teua família?

Cap tradició. Vaig començar simplement el dia que, temptat pel meu germà Gonçal, que ja estudiava allí solfa i clarinet, vaig apuntar-me a l'Escola de la Banda.

- Ets un artista i músic polifacètic. Pots parlar-nos de les teues facetes d'intèrpret, professor, director de bandes, escriptor, traductor, compositor?

Gràcies! Crec que l'esforç, el gaudi, el plaer i el patiment individual d'aprendre a tocar un instrument, o més d'un, és una font meravellosa d'encontre, íntim, amb un mateix. Que continua al llarg de la vida, en solitari, o compartit amb els companys músics en tota mena de grups i agrupacions. Tot, crec, intèrpret, professor, director, escriptor, etcètera, está relacionat amb aquell aprenentatge d'inici; aquell primer amor al so que ix del coure amb el contacte dels llavis amb el broquet, les mans sobre les tecles, els dits damunt les cordes.

- Quines són les teues influències (musicals, i d'altres)?

Moltes. Moltíssimes! Seria llarg d'explicar, de concretar acuradament.

- Què opines de la música "contemporània"? T'identifiques amb ella?

Uau! M'identifique amb ella? Clar. Uff! Contemporani no és només l'art, o millor dit, el mot que pretén, a la contra, definir-lo, en el malaurat segle XX. Contemporani és tot allò que ens arriba fresc, com acabat de fer, encara que s'haja fet segles ençà. El nom, el clixé 'Contemporani' (en música, i en pintura, sobretot), ha esdevingut conflictiu. Sovint ha resultat convencional, i alhora insatisfactori: sec, especulatiu, buit de gràcia i sentiment. En general. Com fet per una classe apart (o qué ha volgut identificar-se, adherir-se, proclamar-se així). Allò viu, que ens fa vibrar, que ens mou, per dins i per fora —també l'art Contemporani, com no!—, sempre present, és, i serà, Contemporani.

- Has escrit diverses òperes. Per a aquest estudi, ens centrarem més en el teu repertori de cançons per a piano i veu. Pots explicar-nos el procés de creació d'aquestes obres vocals? Com vas elegir els poemes, i el tipus de veu? Com defineixes el teu estil compositiu, i més concretament el teu estil en l'àmbit de la cançó per a veu? I què busques transmetre amb ell?

Transmetre? Allò que es desprenga de la pròpia cançó. Simplement poses en música, o ho intentes almenys, allò què els poemes t'han suggerit. L'elecció dels poemes és senzilla. Tries els que més t'agraden, i et poses a fer provatures amb la teua veu pròpia, i el piano.

- Què esperes d'uns intèrprets que volen tocar les teus obres? Quin consell els donaries? I què és per a tu el més important a l'hora d'interpretar una obra teua?

Esperar d'uns intèrpretes que...? Ni m'ho imagine. On son els beneïts? Existeixen? Consells? Indicacions puntuals, en tot cas. El més important per a qualsevol interpretació és entrega, passió, sinceritat, i qualitat, clar: transmetre fidelment allò que diu el poema i la música com un tot.

- Quin consell donaries a un jove compositor?

Uau! Compositor Resident, o només, com jo, Habitant...?

- Ets una persona molt ordenada i a qui li agrada tindre una rutina. Ens podríes descriure com es desenvolupa un dia qualsevol per a tu?

Ostres! Despertar-me. Llegir. Endormiscar-me. Somiar, si de cas. Despertar-me de nou. Posar Ràdio Clàssica mentre em desperece. Alçar-me. (Intimitats) Posar ordre en el rentaplats. Desdijunar tot llegint el diari d'ahir. (Intimitats) Vestir-me. Eixir a comprar el diari, fruita, vi, si cal, etcètera. Tocar el piano mitja hora. Acabar de llegir el diari d'ahir. Fer-me el llit. Fer el xi-kung mentre veig notícies. Etcètera. Queda el migdia, la vesprada, la nit, els entremoments i instants....

- Quina és la peça de la que et sents més satisfet?

Crec que és el 2n moviment de la 2na Tonata per a piano.

4.2. Resultado de las entrevistas: un hombre único y muy querido

Aquí también nos parece que las entrevistas hechas a su entorno familiar y profesional hablan de por sí. Todas coinciden en que Josep Sanz Biosca fue uno de los mejores y más especiales profesores del Conservatorio Superior de Música de Valencia, lugar donde formó a centenares de músicos profesionales, instrumentistas, directores, tanto del mundo clásico como de jazz. Pudimos recopilar todas estas entrevistas en la página web que creamos:

<https://josepsanzbiosca.com/entrevistes/>

4.3. Catálogo de sus obras

A día de hoy, Josep Sanz Biosca compuso 33 obras musicales, de las cuales 11 son piezas para música de cámara, 3 tonatas para piano, 2 óperas de cámara y una ópera grande, un poema sinfónico, una sinfonía, una reinterpretación de la sinfonía inacabada de Schubert, una orquestación del Andante Sognando de Prokofieff y 12 canciones para piano y voz.

De las doce canciones que Josep Sanz Biosca ha compuesto, dos poemas son de Ausiàs March (1400-1459) Així com aquell y Alt e amor, tres de Joan Fuster (1922-1992) Ara que véns, primavera, No tenir-te y Sents aqueixa escampadissa?, tres también de Vicent Andrés Estellés (1924-1993) Salm de l'entreacte, Salm d' inventari y Salm de les darrerries, una es de Antonio Gómez Invocación a la lluvia y tres de letras del propio Josep Sanz Biosca (*1946) Sarajevo, Benvinguts al Ball y Vine, vine Vinalesa.

Sobre esta última canción, el compositor nos cuenta:

Crec que el tema musical del Vine, vine, em vingué senzillament als dits. Estava en el meu imaginari, en la meua formació i pràctica musical d'anys, de gusts, de preferències melòdiques i harmòniques. La lletra, el nom de la peça, el ritme, l'associava amb l'esperit i la gent de la Vinalesa oberta amb qui havíem pogut fer Mediterrànies. La primera versió del Vine, vine, igual com de les cançons, son a Veu i Piano.

También, ha escrito 4 libros, 2 novelas cortas, poemarios diversos, hizo una traducción al valenciano de Les fleurs du mal de Baudelaire e inventó 4 obras de teatro.

Cuando le pregunté el año de composición de estas obras, su respuesta fue:

No puc concretar-ho exactament (potser passats els cinquanta, d'una manera continuada, no esporàdica?). Moltes d'elles, el borrador, les idees motrius, diguem-ne, les escrivia al Conservatori, mentre esperava als alumnes per a fer-los classe. Després, a casa, amb el Finale meravellós, les anava perfilant. També passejant, fent treballs a l'Escorpi, tocant altres músiques, imaginant... Cada dia treballava un poquet: de matí, de vesprada, de nit, segons...

5. RESULTADOS DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

5.1. Creación de la página web www.josepsanzbiosca.com

En la página web www.josepsanzbiosca.com se encuentra el currículum de nuestro compositor, una entrevista a él y a varios de sus compañeros, amigos y familiares, los videos disponibles en YouTube, el catalogo de todas sus obras con un enlace directo para poder descargarlas en formato pdf, y el contacto de Josep Sanz Biosca (correo electrónico).

5.2. Conferencia Concierto el jueves 16 de febrero 2023 con ocasión de las II Jornadas de Investigación del CSMV

En esta conferencia/ concierto que dura una hora aproximadamente, contamos con la participación de tres sopranos alumnas del Conservatorio Superior de música de Valencia: Marina Cerdán y Elvira Sala, alumnas de cuarto grado y Marina Cuesta, alumna del Master de Interpretación Operística.

Se puede visualizar en este enlace:
<https://www.youtube.com/watch?v=WzTOccCSP3Q&t=2459s>

Aquí la descripción del vídeo:

Conferència Concert - amb la interpretació de 6 cançons seues per a piano i veu - de la figura i l'obra de Josep Sanz Biosca (Ontinyent, 1946).

00:00 Introduccio

12:32 "Vine vine, Vinalesa", explicació i lectura del text per Pep

20:47 "Vine vine, Vinalesa", interpretat per Marina Cuesta

25:18 "Benvinguts al ball", explicació i lectura del text per Pep

28:03 "Benvinguts al ball", interpretat per Elvira Sala

31:15 "Invocación a la lluvia", explicació i lectura del text per Pep

35:10 "Invocación a la lluvia", interpretat per Marina Cerdán

38:33 "Ara que vens, primavera", explicació i lectura del text per Pep

40:28 "Ara que vens, primavera", interpretat per Marina Cerdán

43:25 "Sarajevo", explicació i lectura del text per Pep

46:15 "Sarajevo", interpretat per Elvira Sala

48:50 "Salm de l'entreacte", explicació i lectura del text per Pep

53:34 "Salm de l'entreacte", per Marina Cuesta i Josep Sanz Biosca

Marina Cerdán, Marina Cuesta & Elvira Sala, sopranos.

Laïla Barnat, ponent i piano.

Albert Sanz, càmera.

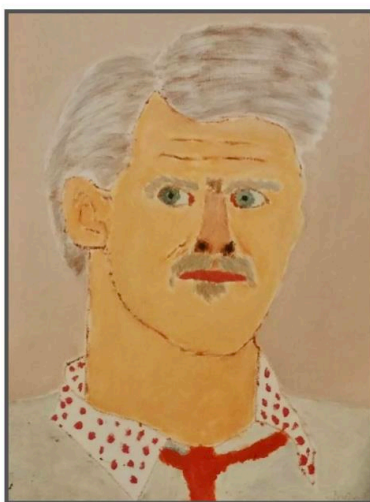
Textos de Josep Sanz Biosca (Vine, Vine Vinalesa ; Benvinguts al ball & Sarajevo), Antonio Gómez (Invocación a la lluvia), Joan Fuster (Ara que vens, primavera) i Vicent Andrés Estellés (Salm de l'entreacte).

II Jornades d'investigació CSMV 2023, València 16 de febrer 2023

II Jornades d'investigació CSMV 2023

*Concert- Conferència sobre la figura i l'obra de
Josep Sanz Biosca (Ontinyent, 1946)
a través de les seues cançons per a veu i piano*

Dijous, 16 de febrer del 2023, 10h, aula 109



Marina Cerdán, Marina Cuesta, Elvira Sala, sopranos

Laïla Barnat, piano



Figura 1. Cartel del concierto

6. CONCLUSIONES

Con el presente trabajo, y como objetivo principal del mismo, nos hemos propuesto dar a conocer la figura del músico valenciano pluri-facético Josep Sanz Biosca, y planificar nuestra participación en las segundas Jornadas de Investigación del Conservatorio Superior de Música de Valencia. En esta ocasión, tuvimos el placer y el honor de realizar una conferencia y un concierto de seis de las doce canciones para piano y voz de Josep Sanz Biosca. Gracias a este encuentro, pudimos entender, conocer y dar a conocer a este compositor valenciano. Esperemos que el video que dejamos en YouTube de

este concierto conferencia motive a muchos músicos a interpretar las obras de Sanz Biosca.

También, la poca presencia y difusión online de las 33 obras de Sanz Biosca nos motivó a emprender la creación de una página web dedicada a su obra y su vida. Esta web, con el dominio www.josepsanzbiosca.com recopila toda la información que encontramos sobre nuestro artista. .

Esta página web ofrece un acceso rápido y ameno a cualquier persona interesada en su obra y su persona.

A través de este trabajo de investigación, pudimos descubrir y enriquecer nuestra visión del mundo personal y musical de Josep Sanz Biosca, a la vez que entendimos las exigencias técnicas del repertorio del compositor de Ontiniente.

Esperemos que dicho estudio inspire futuros trabajos sobre la obra de Josep Sanz Biosca, y que dio a conocer las riquezas de nuestro patrimonio musical valenciano contemporáneo.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, L. i RAMOS, J. F. Circunvalar el arte. La investigación cualitativa sobre la cultura y el arte. Santiago de Cuba: Editorial Oriente. 2003.
- ANYÓ, FRANCESC Y PENALBA, BORJA. Estellés, de mà en mà : Antologia. Onada Edicions.
- ARCHER, ROBERT. Ausiàs March : A key anthology. Ed. Anglo-catalan society. 1992
- BARTHELEMY, YVA. La voix liberée. Ed. Robert Laffont. Paris, 1984.
- BUSTOS SÁNCHEZ, I. La voz, La técnica y la expresión, Barcelona, Ed. Paidotribo, 2003.
- BARDON, L. Análisis de contenido. Madrid: Akal. 2002
- BOLÍVAR, A., DOMINGO, J. i FERNÁNDEZ, M. La investigación biográfico-narrativa. Madrid: La Muralla. 2001

- CHIANTORE, L., DOMÍNGUEZ, A. i MARTÍNEZ, S. Escribir sobre música. Valencia: Musikeon Books. 2016
- CARMONA, JOSÉ CARLOS. Criterios de interpretación musical. Ed. Maestro. Málaga, 2006.
- COBETA, I. "La voz y el canto", Scherzo, Junio 2000, 15 (145), págs. 108 a 114.
- ESTELLES, VICENT ANDRES. Poesia eròtica : Antologia. Col.lecció el mirall i el temps. 1986
- FERRER SERRA, J. S. Teoría y práctica del canto. Ed. Herder. Barcelona, 2001. 2a ed., 2003.
- _____. El camino de una voz. El hilo de Ariadna. Ed. Herder. Barcelona, 2009.
- FISCHER-DIESKAU, DIETRICH. Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del Canto. Ed. Turner. Madrid, 1990.
- FUSTER, JOAN. Nosaltres, els valencians. Edicions 62. 1962.
- GARCÍA, MANUEL (Hijo). Trattato completo dell'arte del Canto. Parte I. 1841. Ed. Ricordi. Milán, 1990.
- GROVE, GEORGE (Editor Stanley Sadie). Dictionary of Music and musicians. 1980.
- LAWSON, C; ROBIN, S. La interpretación histórica de la música. Alianza Música. Madrid, (título original: The Historical Performance of Music. Cambridge University Press. 1999). 2005
- LÓPEZ-CANO, R. i SAN CRISTÓBAL, U. Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Esmuc. 2014 -
- MORGAN, H.H. Manual del entrevistador. Madrid: TEA. 1998
- MARTÍNEZ MIURA, ENRIQUE: La música de cámara. Acento editorial. Madrid, 1998.
- MC CALLION, MICHAEL. El libro de la voz. Un método para preservar la voz y dotarla de la máxima expresividad. Urano. Barcelona, 1998.

- NEIRA, LAURA. La voz hablada y cantada. Ed. Puma. Buenos Aires, 1998.
- PERELLÓ, JORGE; CABALLÉ, MONTSERRAT; GUITART, ENRIQUE. Canto-dicción. Foniatria estética. Ed. Científico - médica. Barcelona, 1982.
- RANDEL, DON: Diccionario Harvard de la música. Alianza. 2009.
- PUJADAS, J.J. El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales. Madrid: CIS. 1992
- RODRÍGUEZ, G. i GARCÍA, E. Metodología de la investigación cualitativa. Archidona: Aljibe. 1996
- SANZ BIOSCA, JOSEP. Da capo, mestre ! L'eixam edicions, 1999.
- _____. Pça. De Nàpoles i Sicília (encants, puces i il.luminats). Edición Sanz Biosca, Josep. 2008
- _____. Les flors del mal, traducció del libro de Charles Baudelaire. Edición Neopàtria. 2019
- SOPEÑA, FEDERICO. Nacionalismo y lied. Real musical, 1979.
- STEVENS, DENIS. Historia de la canción. Taurus Humanidades. Madrid, 1990.
- TRANCHEFORT, FRANÇOIS-RENÉ: Guía de la música de cámara. Alianza Editorial. Madrid, 1995.

La INVISIBILITAT SONORA. EN VEUS DE DONA

*Dr. D. José Miguel Sanz García. Conservatori Superior de Música
«Joaquín Rodrigo» de València;*

*D^a. Cristina Aguilera Gómez. Conservatori Superior de Música
«Joaquín Rodrigo» de València;*

D. Daniel Labrada Pérez. Conservatorio Profesional de Música de Torrent.

Resum

La invisibilitat sonora pretén abordar l'estudi de les compositores, centrant-se especialment en creadores valencianes i espanyoles. Davant la falta de compositores en les Guies docents i en els programes d'audicions i concerts de conservatoris superiors i professionals, el grup de recerca porta anys buscant,

estudiant, analitzant, editant i promovent concerts i diverses activitats que fomentin la transmissió de coneixement en nom d'una major conscienciació per part de la comunitat escolar de la necessitat de conèixer i integrar aquesta part tan important del repertori, històricament invisibilitzada.

La conferència-concerto de la que parteix el present acta va presentar algunes de les edicions realitzades, en concret obres per a piano de les compositores María Teresa Oller i Teresa Catalán, així com cançons d'Ángeles López Artiga. Igualment es van presentar i van interpretar una sèrie de lieder de la compositora María Teresa Oller.

A través d'aquestes activitats es pretén que el repertori de compositores de diferents èpoques, procedències i gèneres sigui justament valorat, i si escau passi a integrar els programes de concert, transcendent concerts monogràfics o presències anecdòtiques.

Paraules clau

La invisibilitat sonora; compositores; María Teresa Oller; Ángeles López Artiga; Teresa Catalán

Resumen

La invisibilidad sonora pretende abordar el estudio de las compositoras, centrándose especialmente en creadoras valencianas y españolas. Ante la falta de compositoras en las Guías docentes y en los programas de audiciones y conciertos de conservatorios superiores y profesionales, el grupo de investigación lleva años buscando, estudiando, analizando, editando y promoviendo conciertos y diversas actividades que fomenten la transmisión de conocimiento en aras de una mayor concienciación por parte de la comunidad escolar de la necesidad de conocer e integrar esta parte tan importante del repertorio, históricamente invisibilizada.

La conferencia-concierto de la que parte la presente acta presentó algunas de las ediciones realizadas, en concreto obras para piano de las compositoras María Teresa Oller y Teresa Catalán, así como canciones de Ángeles López

Artiga. Igualmente se presentaron e interpretaron una serie de lieder de la compositora María Teresa Oller.

A través de estas actividades se pretende que el repertorio de compositoras de distintas épocas, procedencias y géneros sea justamente valorado, y en su caso pase a integrar los programas de concierto, trascendiendo conciertos monográficos o presencias anecdóticas.

Palabras clave

La invisibilidad sonora; compositoras; María Teresa Oller; Ángeles López Artiga; Teresa Catalán

Abstract

The sound invisibility aims to address the study of women composers, focusing especially on Valencian and Spanish creators. Given the lack of women composers in the teaching guides and in the programs of auditions and concerts of higher and professional conservatories, the research group has spent years searching, studying, analyzing, editing and promoting concerts and various activities that encourage the transmission of knowledge in the interest of greater awareness by the school community of the need to know and integrate this important part of the repertoire, historically invisibilized.

The conference-concert from which these minutes are based presented some of the editions made, specifically piano works by the composers María Teresa Oller and Teresa Catalán, as well as songs by Ángeles López Artiga. A series of lieder by the composer María Teresa Oller were also presented and performed.

The aim of these activities is to ensure that the repertoire of women composers from different periods, origins and genres is fairly valued and, where appropriate, becomes part of concert programs, transcending monographic concerts or anecdotal presences.

Keywords

Sound invisibility; female composers; María Teresa Oller; Ángeles López Artiga; Teresa Catalán



Figura 1: Filmina inicial de la Conferencia-concierto. [Fuente: elaboración propia].

Parece que fue ayer, pero el proyecto de investigación *La invisibilitat sonora*, desarrollado por el Grup de Recerca Sonora cumple ya 6 cursos, en los cuales se han podido desarrollar una serie de actividades y acciones mediante las que conseguir los objetivos propuestos. En aquel primer curso de actividad, seis fueron los que pretendíamos fueran nuestro referente de actuación. El primero era «investigar la producción de compositoras españolas, centrándose en el ámbito de la Comunidad Valenciana». Este nos llevó a rastrear en lo que podemos denominar el estado de la cuestión de la «mujer compositora». Tras el cotejo de la bibliografía específica existente que permitiese concretar la muestra cuantitativa en la que nos estábamos moviendo, pudimos constatar la falta de una ingente labor de investigación en el conocimiento del objeto de estudio, si bien determinados referentes resultaban clave en dicha investigación.

Desde el libro «clásico» de Susan McClary *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, publicado en 1991 y del cuál, significativamente, no existe traducción al castellano, muchos han sido los trabajos que han puesto por escrito esta realidad, inexistente en lo que podemos llamar la historiografía clásica. Inexistencia que ahonda sus raíces en posicionamientos que oscilan entre la ignorancia, la incomprensión, o la maleficencia. Así, y no pudiendo ser estas breves páginas el lugar en el que realizar un repaso exhaustivo de los diferentes testimonios que clarificarían los paradigmas sobre los que se movía el hecho femenino en música, pueden ser elocuentes algunos de ellos.

Ciñéndonos al caso español, y dado que nuestra conferencia-concierto se ha titulado *La invisibilitat sonora. En veus de dona*, sirva la mención que realiza Pietro Cerone (1566-1625) en su famoso tratado *El Melopeo y maestro*, de 1613. En esta obra, estructurada en veintidós libros, el autor recoge numerosas alusiones a la técnica vocal y la forma correcta de cantar. Al clasificar las voces cantadas, Cerone clasifica como «sutiles» las voces de mujeres y las define como «aquellas en las que no hay espíritu ni fuerza» poniéndolas al mismo nivel que las de los jóvenes y enfermos. En contraposición identifica las voces masculinas como «aquellas que salen fuera con mucho espíritu» (Cerone, 1613, 325).

Puede sorprender igualmente que de los 52 tratados de canto editados en España entre 1799 y 1902, solo dos sean escritos por mujeres, los de Matilde Esteban Vicente (1841-1915) y Rosario Zapater (1844-1866) (Morales-Villar, 2021, 33-56).

Si observamos el posicionamiento ante la mujer compositora, la situación se agrava aún más, partiendo del que podemos denominar feminismo de la diferencia.⁸ El ya clásico artículo del compositor sevillano Joaquín Turina (1882-1949), aparecido en la *Revista musical hispanoamericana*, titulado «Feminismo y música» (1914), nos muestra algunos de estos planteamientos, basados en obras como *La inferioridad mental de la mujer* (1905), del neurólogo y psiquiatra alemán Paul Julius Moebius (1853-1907), y presentes en los ensayos de Gregorio Marañón (1887-1960) titulados *Ensayos sobre la vida sexual* (1926).

Turina comienza realizando una clara distinción entre las capacidades de la mujer como intérprete y compositora, y así leemos que:

(...) realmente, debiera existir cierto límite ó separación entre el compositor, que si merece este nombre debe estar dotado de condiciones especiales y casi divinas, y el instrumentista ó cantante, que hacen su carrera á fuerza de puños, de machaqueo ó de gritos. El caso es que no existe tal separación, y tan músico se le llama á Kubelik como á Beethoven.

⁸ Feminismo de la diferencia anterior al establecido en los años 60 por el pensamiento de figuras como Annie Leclerc, Carla Lonzi o Victoria Sendón de León, y cuyas ideas son continuadas por musicólogas como la citada Susan McClary.

Bueno, pues todo este exordio no tiene otro objeto que presentar esta gran rama de la Música en que, descartada la condición casi divina, y que no hay Conservatorio que la enseñe, puede abordarla todo aquel que tenga buen gusto, disposición natural y sentido común. Ahora bien; la mujer posee estas tres cualidades en mayor cantidad que el hombre. De ahí procede la enorme afluencia de ellas á los Conservatorios y el gran número de excelentes instrumentistas femeninas, capaces de desterrar al hombre más templado, no sólo ya de las Salas de Conciertos, sino también de los atriles de la orquesta. La mujer tiene además el don de asimilarse las más difíciles interpretaciones, por poco que se les haga conocer el estilo y estructura de una obra musical, ya proceda de los clásicos, de los antiguos ó de los románticos.

Turina sigue su discurso hasta una de las afirmaciones clave de su discurso:

He dicho al principio que la mujer puede abordar el estudio de los instrumentos, y que en ocasiones puede hasta aventajar al hombre en finura y refinamiento; mas niego en absoluto que la mujer tenga condiciones para la composición (...)

Convéncete, lector, de que si el cultivo de un instrumento perfecciona á la mujer, el enorme esfuerzo que representa asimilarse el estudio de la composición, las deprime y seca, y á la verdad, yo te aseguro que para secos y feos nos bastamos á nosotros mismos (2014, 8-9).

Feminismo de la diferencia que se difumina en opiniones que tratan de empoderar a la mujer dentro de la mentalidad de la época, como cuando el agustino Graciano Martínez (1869-1925), en su obra *El libro de la mujer española: hacia un feminismo quasi dogmático*, de 1921, afirma que

(...) Si la educación femenina no hubiese sido tan rutinaria como ha sido hasta ahora; si a la mujer se le hubiesen enseñado como a los hombres los diversos ramos de la ciencia, y como a él se le hubiesen franqueado siempre las serenas regiones de la poesía y del arte, brillarían en las páginas de la Historia, poco más o menos, tantos nombres femeninos como masculinos (1921, 178).

Esta situación se vio agravada por el desenlace de la Guerra Civil, que relegó a la mujer –y su papel en el mundo de la música– a una concepción determinada por la Sección Femenina o el Servicio Social Femenino, la cual «debía ser realizado por mujeres entre 17 y 35 años, siempre que su estado

civil fuera soltera, para poder acceder a un título académico, oficial o a un trabajo remunerado, aunque también era exigido para obtener el carnet de conducir o el pasaporte, para ejercer en funciones públicas, desempeñar alguna plaza en la Administración o unirse a una asociación» (Rausell, 2023, 17).

Pese a este paradigma, múltiples mujeres desarrollaron una producción como intérpretes y compositoras en este primer tercio del siglo XX: María Rodrigo (1888-1967), María Teresa Prieto (1896-1982), Rosa García Ascot (1908-2002), María de Pablos (1904-1990), ...y en el ámbito valenciano encontramos nombres como Amparo Iturbi (1898-1969), Amparo Garrigues (1903-1945), alumna de José Iturbi y Wanda Landowska, Ethelmira-Ofelia Raga (1911-2005), Matilde Salvador (1918-2007), María Teresa Oller (1920-2018), Dolores Sendra (1927-2019), o la clavecinista oriolana recientemente fallecida Genoveva Gálvez (1929-2021).

Los dos primeros objetivos propuestos, «investigar la producción de compositoras españolas, centrándose en el ámbito de la Comunidad Valenciana»; y «visibilizar música creada por mujeres en el ámbito educativo, tanto desde un modo teórico como performativo», conllevaron la necesidad de «fomentar la inclusión de estos repertorios en las Guías Docentes de los diferentes departamentos y centros de diferentes niveles educativos» (obj. 4); y para ello nada mejor que «promover la publicación de obras y/o estudios inéditas en este ámbito» (obj. 5) y «organizar conciertos, conferencias, mesas redondas, seminarios, jornadas, encuentros,... en torno a esta línea investigadora, como principal plataforma de difusión de esta vertiente creativa» (obj. 6).

En esta línea de transmisión de conocimiento, tres obras editadas por La invisibilitat sonora fueron escuchadas en la primera parte de la Conferencia-concierto: *Preludio en do sostenido menor*, *Capricho en estilo popular*, y *Campanas de Nadal*, de María Teresa Oller (1920-2018); *Tres momentos con "Loba" y un epílogo*, de Ángeles López Artiga (1939); y *Crónica de Epicuro*, de Teresa Catalán (1951).

Como señala Vicente Gálbis López, «es difícil encontrar en la historia de la música valenciana una mujer que haya realizado una actividad tan fecunda y

diversa» como la de María Teresa Oller y Benlloch (Casares, 2006, Vol. II, 163).

Nacida en Valencia en 1920, sus estudios en el conservatorio de su ciudad natal le hicieron entrar en contacto con nombres como Eduardo López-Chávarri o Manuel Palau. Este contacto con Palau, la llevó a colaborar en la recopilación de materiales que fructificarían en la edición de los *Cuadernos de música folklórica valenciana*, publicados por el Instituto Valenciano de Musicología, dependiente de la Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial de Valencia.

Igualmente se interesó por el estudio y redescubrimiento de los archivos musicales de la catedral de Valencia y del Colegio del Corpus Christi. En 1954 fundó la Agrupación Vocal de Cámara de Valencia, y en 1960 comenzó su trabajo como profesora de Armonía en el Conservatorio de Música de Valencia. A partir de 1974 colaboró igualmente en un grupo de investigación y recopilación del folklore, liderado por Salvador Seguí, y que fructificó en sendos cancioneros: el *Cancionero tradicional musical de Castellón* (1990) y el *Cancionero tradicional musical de Valencia* (1980). En 1986 es nombrada Académica de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

La publicación centrada en la obra pianística de Oller comprende tres obras: *Preludio en do sostenido menor*, *Preludi en estil popular* y *Campanades de Nadal*. Son tres piezas breves que sintetizan a la perfección la época y línea estilística de su compositora: una música basada en una sólida base técnica, continuadora del magisterio de Manuel Palau, con un sustrato basado en el interés y estudio de la música folklórica valenciana, en el contexto de una estética que se mueve entre el neoclasicismo imperante en la España de la posguerra y la fuerte influencia de la música postimpresionista.

Ángeles López Artiga (Massamagrell, Valencia, 1939) es, sin duda alguna, una de las creadoras más icónicas y referenciales del actual panorama compositivo valenciano. Su producción ha alcanzado un reconocimiento internacional con títulos como la ópera *El adiós de Elsa*, Op. 37 (2003), *Los inmortales*, Op. 22 (1991), *Sonata de Abril para violonchelo y piano*, Op.26 (1990), o la *Sonata para voz y piano*, Op. 20 (1987), la única que existe de

estas características en la historia de la música, partiendo de poemas de Jorge Guillén y Miguel Hernández.

Mujer de gran personalidad y meridiana claridad, ha recordado en diferentes lugares su experiencia como mujer compositora:

Éramos mayoría de mujeres en el conservatorio, pero sin mayores pretensiones, como un adorno. Yo sí tenía claro que quería dedicarme profesionalmente a la música. Saqué dos licenciaturas, de piano, canto y de composición. Y fue más complicado para mí en el de la creación, porque ha sido difícil para la mujer, pero en la interpretación nos han necesitado siempre. El problema del machismo llega cuando somos intelectuales, ahí no nos admiten, que incluso llegan a pensar que determinadas partes de nuestro cerebro no funcionan igual que el de ellos. Y esa es la gran dificultad que tenemos incluso hoy en día. La música escrita por mujeres está ausente de las programaciones. Somos invisibles (Carnacho, 2019, s.p.).

Como indica José Madrid Giordano en su Tesis doctoral sobre la compositora,

Tras un espacio de tiempo en el que destaca especialmente su ópera *El Adiós de Elsa*, en 2001 elige cuatro poemas del poeta y flamencólogo Félix Grande provenientes del libro *Las Rubáiyátas* de Horacio Martín, que dan lugar a los *Tres momentos con "Loba" y un epílogo*. La temática del amor aparece nuevamente tratada, esta vez de una manera si acaso más temperamental, a través de un sujeto que expresa su actitud hacia el amor y su amada de un modo pasional y agitado. En la primera, *Lo fugitivo permanece y dura*, la autora dispone un lenguaje modal, delicado, moderado en su movimiento, donde el acompañamiento incluye un fragmento que recuerda precisamente el *Preludio* de su *Suite para oboe y piano* aunque en un contexto cercano a los ritmos de la danza flamenca, sirviendo así de introducción del concepto del amor propuesto por el poeta. La segunda, *Tú, planetaria*, consiste en una bella declaración de amor incondicional, descrita por la compositora mediante un ritmo suave y continuo con función de soporte de una textura en la escritura, que se va agrandando conforme se van sumando las palabras dedicadas a la amada en una búsqueda continua del clímax. Con la tercera, como bien indica el título, *Los yertos moradores de la ausencia*, la expresión de angustia de no tener cerca a la amada, viene remarcada mediante un obsesivo ritmo muy común en danzas flamencas como las provenientes de la farruca con final desgarrado y rápido. La pieza final, *Una postal de nieve*, destaca por su carácter meditativo, trascendente en el sentimiento, donde se refleja el desencanto de un amor posiblemente no eterno; la compositora combina, al igual que realiza en tantas ocasiones, rasgos de otros lenguajes, como el *Rondó-Zapateado* de su *Sonata de Abril*. Por un lado, se aprecia de nuevo una fusión con el lenguaje del flamenco en su combinación más pura de "cantaor" y guitarrista, fruto de su profunda consideración hacia ese género y, por supuesto, gracias a su especial sensibilidad por el arte de comunicar los aspectos trascendentes de los sentimientos humanos (Madrid, 2016, 144-145).

Una obra que, como declarara la propia compositora, puede ser un buen ejemplo de su “expresionismo mediterráneo” (Sanz, Aguilera, Tamarit, Labrada, 2020, 144).

Para acabar esta primera muestra, se escuchó la pieza de Teresa Catalán (Pamplona, Navarra, 1951) *Crónicas de Epicuro*.

Tras cursar estudios de Piano y Composición en el Conservatorio «Pablo Sarasate» de su ciudad natal, su formación como compositora le llevó a los que considera sus maestros: Agustín González Acilu (Técnicas de Composición Contemporánea) y Ramón Barce (Sociología de la Música). También asistió a los cursos de Composición con Franco Donatoni en la Accademia Chigiana de Siena (Italia) y a lecciones magistrales de importantes compositores europeos y americanos.

Su sólida formación humanística (realizó los estudios de Máster en Estética y Creatividad Musical por la Universidad de Valencia y Doctorado por la citada Universidad en Filosofía del Arte), junto a su capacidad creativa le han llevado a recibir diversos premios de interpretación, de composición y de reconocimiento a su trayectoria musical, entre los que destacan el Premio Nacional de Música (Composición, 2017), el Premio Príncipe de Viana de la Cultura (2021) o el Premio Eusko Ikaskuntza de Humanidades, Cultura, Artes y Ciencias sociales (2022).

Su catálogo incluye obras tanto para orquesta, como el ballet *La danza de la princesa* (2010) o *La victoria vacía* (2021); música para teatro, como *Cuatro nombres de mujer* (1985); o un amplio número de piezas para música de cámara o piano (*Aunitz urtez* (1983), *Coral*, *Preludio y Danza. Fernando Remacha in honorem* (2010), *De ida y vuelta* (2017), ...).

Es autora del tratado *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX* (2003), y coautora de *Música no tonal: Las propuestas de J. Falk y E. Krenek* (2012) así como de un amplio número de artículos, los cuáles muestran algunos de sus principios compositivos:

(...) para el compositor hay una exigencia, un proceso que puede partir o no de su conciencia pero que se manifiesta inexorablemente y que tiene una razón de ser según explica Josep Soler: «para el compositor, los signos que

usa, las letras, cualquier símbolo, se convierten en “imágenes”, en gráficos que dibujan una idea. Estos no tienen sentido como medio de expresar sonidos, conceptos musicales o una historia musical: sólo tienen sentido en sí, como agrupaciones o neumas particulares, cerrados en sí mismos pero con un posible potencial, quizá existente o no, de sonido; así, la conquista de la expresión y de su lenguaje, es la conquista de una organización determinada de signos y de símbolos: conseguida esta organización y este orden estructurado ya nada más puede hacerse; quizá para otros existirá una representación traducida, procedente de los signos: un paisaje imaginario, viviente por el impulso que le da la organización del material “artístico”, mas para el compositor, este campo está vedado: su trabajo es sólo ordenar, nombrar, medir y delimitar cantidades, petrificándolas en una determinada arquitectura: pare él, el tiempo es una dimensión (alejada por completo aunque existente y posible) de la estructura gráfica que sustenta la obra pero sin que pueda evocarla o darle vida: esto corresponde al espectador, al otro».⁹ La música es un arte en el que las severas leyes que gobiernan su formación son evidentes, y aunque en cada obra se establezca una forma particular de organización estructural abstracta, la posibilidad de percepción de un todo completo parte de la coherencia, definición y estructuración de los elementos base (Catalán, 2003, 137).

Posiblemente este posicionamiento formalista implica el que Teresa Catalán nunca acompañe sus composiciones de un «relato» extramusical más allá de los propios datos que justifican la composición. Su interpretación supone por tanto no solo un reto técnico, sino el de desenmarañar esas «severas leyes que gobiernan su formación» en aras de encontrar esa «idea».

Crónicas de Epicuro responde a un encargo del Festival Internacional de Música Contemporánea de Tres Cantos. Está fechada en Cabo de Palos (Murcia) en julio de 2009. Dedicada a su maestro Agustín González Acilu, fue estrenada el 24 de octubre de 2009 en la Casa de Cultura-Auditorio de Tres Cantos (Madrid), en el marco del citado Festival, a cargo del pianista australiano Duncan Giford.

La segunda parte se centró en la figura de María Teresa Oller, figura reseñada anteriormente, y más concretamente en su lied para voz y piano. Como alumna de Manuel Palau, la compositora y profesora valenciana siguió la trayectoria de su maestro en la composición de canciones de concierto, género omnipresente en la historia de la música española: «(...) casi nada de lo que sucede musicalmente en España desde finales del siglo XVIII es entendible sin la canción: la tonadilla, la zarzuela grande, la ópera, el género chico, el cuplé.

⁹ Cita extraída del escrito de Josep Soler (1982): *Josep Soler, en 14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones. Universidad de Oviedo, 453.

Tampoco lo son los espacios musicales: el salón, el café concierto, el cabaret, el music-hall, y por ende, la vida del pueblo español» (Casares en Alonso, 1998, s.p.).

De la existencia de las canciones se tenía noticia gracias a la figura de Jesús Madrid, amigo y colaborador de la compositora, quien fue la llave para poder acceder a su legado, inventariarlo y comenzar un estudio de análisis y edición de las mismas, que esperamos fructificará en breve con su publicación por parte de La invisibilitat sonora de las referidas canciones.

Al llegar al legado de la compositora, ubicado actualmente en la Biblioteca de «Lo Rat Penat» encontramos un conjunto de cajas que contenían información abundante en cuanto a libros, partituras, recortes de prensa, fotografías, etc.

Las más de veinte cajas que habían sido rellenas por el citado Jesús Madrid y el sobrino de la compositora, Manolo Oller, nos mostraron un corpus de obras entre las que destacaban las piezas para coro, para voz y piano, y múltiples anotaciones que recogían multitud de canciones populares de su época de colaboración con Manuel Palau, y que culminaron en los *Cuadernos de música folklórica valenciana* anteriormente referidos.

Tras realizar el inventario se pudo comprobar la existencia de 14 piezas para voz y piano, de las cuáles se escucharon 6. La escritura manuscrita de las piezas es clara, si bien existen copias en distintos estadios de composición: desde copias «acabadas», hasta partituras en un estado que evidencia que dicha copia no estaba concluida.

De un análisis inicial se observa que son piezas breves, tonales, aunque con algún giro modal, aspecto este muy trabajado por los alumnos y alumnas de Manuel Palau, con un predominio del estilo silábico, y un ámbito que raramente va más allá de la octava.

Para sus poemas la compositora utiliza tanto a poetas prácticamente contemporáneos a ella, como Federico García Lorca o José María Pemán, a autores clásicos o textos anónimos, utilizando tanto el castellano como el valenciano.

Una aportación con la que esperamos que, en este caso las y los jóvenes intérpretes amplíen su repertorio y consigan, mediante su recreación, permitiéndonos apreciar y valorar estas canciones para que, si así lo consideran, pasen a formar parte de nuevos repertorios en los que la figura de la mujer no quede circunscrita a fechas señaladas o a conciertos monográficos.

ANEXO

II Jornades d'investigació musical CSMV 2023 **LA INVISIBILITAT SONORA: EN VEUS DE DONA**

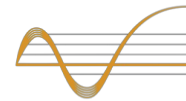
PROGRAMA MUSICAL

<i>Preludio en do sostenido menor</i>	M. ^a T. Oller
<i>Capricho en estilo popular</i>	M. ^a T. Oller
<i>Campanes de Nadal</i>	M. ^a T. Oller
Pietro Naclerio, piano	
<i>Tres momentos con Loba y un Epílogo</i>	A. López Artiga
Miriam Núñez Chapí, soprano / Clara Pérez Martín, piano	
<i>Crónicas de Epicuro</i>	T. Catalán
Eloína Barrera García, piano	
<i>Arroyuelo de molino</i>	M. ^a T. Oller
Mónica Grau Gironés, soprano / Pablo García-Berlanga, piano	
<i>Algún día en esta calle</i>	M. ^a T. Oller
Andrea Font Granell, soprano / Pablo García-Berlanga, piano	
<i>Canción de primavera</i>	M. ^a T. Oller
Teresa Bellido Cerdá, soprano / Diego Sánchez Martil, piano	
<i>Cada canción</i>	M. ^a T. Oller
Inca Ripoll Ribera, soprano / Diego Sánchez Martil, piano	
<i>Goig</i>	M. ^a T. Oller
Marina Cerdán Soler, soprano / Laïla Barnat, piano	
<i>Agora que se de amor</i>	M. ^a T. Oller
Sylvia Beneyto Sanjuan, soprano / Diego Sánchez Martil, piano	

REFERENCIAS

ALONSO, C. (1998). *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

- CARNACHO, M. J. (Domingo, 25 agosto 2019). «Ángeles López Artiga: “Siento que vivo fuera del tiempo”», *Las provincias. Revista de Valencia*, en <https://www.lasprovincias.es/revista-valencia/angeles-lopez-artiga-20190423104828-nt.html>
- CASARES, E. (Dir.) (2006). *Diccionario de la música valenciana* (2 volúmenes). Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- CATALÁN, T. (2003). «El sistema como necesidad en la creación Musical». *Nasarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XIX, 129-141.
- MADRID, J. (2016). *Estudio y catalogación de la obra musical de la compositora Ángeles López Artiga. Sus aportaciones a la historia de la música valenciana* [Tesis doctoral]. València: Universitat de València.
- MARAÑÓN, G. (1972 [1926]). *Ensayos sobre la vida sexual*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MARTÍNEZ SUÁREZ, G. (1921). *El libro de la mujer española: hacia un feminismo quasi dogmático*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos.
- McCLARY, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, (USA): University of Minnesota Press.
- MOEBIUS, J. (s.f.). *La inferioridad mental de la mujer*. Valencia: F.Sempere y Compañía.
- MORALES-VILLAR, M.^a C. (2021). «La enseñanza del canto y la mujer en España en el siglo XIX: las voces no silenciadas». En López-Peláez, María Paz. *Músicas encontradas. Feminismo, género y queeridad*. Jaén: UJA, 33-56.
- RAUSELL, L. (2023). *Aproximación a la figura de M^a Rosa Gil del Bosque. Aportación a la guitarra en la Comunitat Valenciana* [Trabajo final de Máster]. València: Conservatorio Superior de Música «Joaquín Rodrigo» de Valencia.
- SANZ, J.M., AGUILERA, C., TAMARIT, P., y LABRADA, D. (2020). «La invisibilidad sonora: Ángeles López Artiga: La composición como superación personal», en *Notas de Paso. Revista digital del CSMV*, 8,



2020, 135-160, en <http://revistadigital2.csmvalencia.es/8a-edicion-dela-revista-digital-notas-de-paso/>.

SOLER, J. (1982): *Josep Soler, en 14 compositores españoles de hoy*. Oviedo: Servicio de publicaciones. Universidad de Oviedo.

TURINA, J. «Feminismo y música», en *Revista musical hispanoamericana*, 2, 1914, 8-9.



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV



Conservatori
Superior de Música
Joaquín Rodrigo
de València